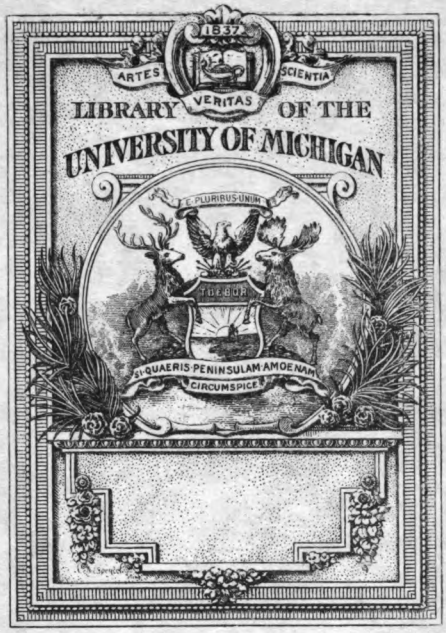
B 933,993


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Sem. 805
D53e

Euphorion

95799

Zeitschrift für Litteraturgeschichte

herausgegeben

von

August Sauer

Viertes Ergänzungsheft.

Leipzig und Wien
k. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung
Carl Fromme
1899.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Aufsätze.

Seite

Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre. Von Hugo Spitzer. I. . 1
Wielands Don Sylvio und Cervantes' Don Quijote. Von Stephan Tropsch 32
Ist Schiller bei der Jungfrau von Orleans durch Tassos Gerusalemme liberata beeinflußt worden? Eine Hypothese. Von Hedwig Wagner 62
Bemerkungen zu Schillers Malteſern. Von Albert Leitzmann. . . . 80
Studien zu Novalis mit beſonderer Berückſichtigung der Naturphiloſophie. Von Adolf Huber 90
I. Novalis' perſönliche Stellung zu Schelling 90
II. Hardenbergs Fragmente 93
III. Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais" 101
IV. Klingsohrs Märchen aus dem „Heinrich von Ofterdingen" 112

Miscellen.

Unbekannte Gedichte aus den ſchleſiſchen Kriegen. Mitgeteilt von Th. Diſtel 132
1. Eine in Kurſachſen konfiscierte Arie 132
2. Preußens Sieg bei Molwitz 136
Zu Goethes Anteil an Lavaters Phyſiognomiſchen Fragmenten. Von Heinrich Funck 141
Zur ſogenannten Hamburgiſchen Preisausſchreibung. Von E. Horner 142
Ein Gedicht auf Friedrich den Großen. Mitgeteilt von Auguſt Sauer 142
Der Mordpfarrer Tinius als Dichter (1814). Von Th. Diſtel . . . 143
Zur älteren Jahrmarktslitteratur im Königreiche Sachſen. Von Th. Diſtel 145

Recenſionen und Referate.

Streiter, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen als äſthetiſche und kunſtgeſchichtliche Theorie. Eine Kritik (Hugo Spitzer) 147
Deſſoir, Das Kunſtgefühl der Gegenwart (Hugo Spitzer) 157
Heyl, Volksſagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol (Adolf Hauffen) 167
Mit einem Excurs über die Venedigerſagen.

Seite

Litteratur über Gerhart Hauptmann (Richard M. Meyer) . . 172
1. Schlenther, Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung.
2. Bartels, Gerhart Hauptmann.
3. Wörner, Gerhart Hauptmann.

Register. Von Franz Spina 181

Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre.

Von Hugo Spitzer in Graz.

I.

Es ist eine Erbsünde der Gelehrten im allgemeinen und der deutschen Gelehrten insbesondere, daß sie von den Schriften, welche ihre Aufmerksamkeit erregen sollen, ein mehr oder minder schulmäßiges Gepräge verlangen und daß sie sich im ganzen um Erzeugnisse wenig kümmern, die eine freiere, leichtere, zwangslosere Form zur Schau tragen und die nicht so aussehen, als wären sie bestimmt, sei es, in eine Fachzeitschrift von strengster Exklusivität aufgenommen zu werden, sei es, begriffsstützigen Kandidaten einen gewissen Prüfungsstoff einzutrichtern. Ein bekannter deutscher Zoologe der Gegenwart hat nach der Erzählung eines durchaus glaubwürdigen Ohrenzeugen einmal geäußert, das beste Werk Darwins, dasjenige, welches allein seinem Namen die Unsterblichkeit sichere, sei die — Monographie der Cirrhipedier! Fürwahr! Ein ganzes Kapitel Kultur- und Gelehrtengeschichte liegt in dieser Behauptung. Man schlägt freilich die Hände über dem Kopfe zusammen ob eines solchen Ausspruches aus dem Munde eines Mannes, dessen sonstiges wissenschaftliches Verhalten obendrein zwar den Eindruck der Schrullenhaftigkeit, jedoch ganz und gar nicht denjenigen der Borniertheit oder geistlosen Verknöcherung macht, man belacht vielleicht den unerhörten, unglaublichen Einfall: aber doch sproßt diese seltsame Blüte der Schulbeengtheit nur aus dem höchsten Gipfel eines Baumes, welcher im übrigen seine Äste fast so weit erstreckt als Gelehrte Bücher schreiben, doch begegnet man einer Denkweise, wie sie in diesem drolligen Urteile über Darwin gleichsam karikiert zu Tage tritt, hundert- und tausendfach in wissenschaftlichen Kreisen. Der Nietzsche-Kultus unserer Tage könnte wohl glauben machen, als ob wenigstens die Philosophen über

jene Thorheit hinaus wären und sich von der Vorliebe für „Systeme", „Compendien", möglichst trockene und straff gegliederte Untersuchungen losgemacht und das Vorurteil gegen freie Darstellungsweisen überwunden hätten; allein in Wahrheit ist dies keineswegs der Fall, in Wahrheit hat man auch hier die alten, engherzigen Traditionen nicht verlassen, und was man bei Nietzsche des Guten etwa zu viel thut, dafür entschädigt man sich durch um so kleinlich-beschränktere Stellungnahme gegenüber anderen, lebenden und verstorbenen Schriftstellern. Wie wäre es sonst möglich, daß Lichtenberg und Georg Forster in der Geschichte der Philosophie noch immer nicht die gebührende Würdigung gefunden haben, daß selbst die geistvollsten Köpfe, welche eine schöne, elegante Einkleidung der Gedanken durchaus nicht verabscheuen, sondern im Gegenteil für die ästhetisch-litterarischen Reize wissenschaftlicher Werke in besonderem Maße empfänglich sind, wie z. B. Windelband, ganz oder fast ganz an diesen beiden mächtigen Denkern vorübergehen?! Wie könnte man es sonst verstehen, daß es erst der Tiefe und Genialität Jodls bedurft hat, um dahinter zu kommen, daß einige der losen Aufsätze „Über Spiritualismus und Materialismus", welche neben anderen Studien der 10. Band von Feuerbachs gesammelten Werken enthält, zu dem Wichtigsten, Bedeutendsten, Grundlegendsten gehören, das die Ethik unseres Jahrhunderts, ja die Moralphilosophie aller Jahrhunderte überhaupt hervorgebracht?!

Solche Gedanken drängen sich unwillkürlich demjenigen auf, der mit ärgerlicher Verwunderung sieht, welch geringe Beachtung unter den philosophischen Ästhetikern das Büchlein „Ästhetik und Socialwissenschaft" von Max Burckhard, dem ehemaligen Direktor des Wiener Burgtheaters, findet.[1]) Allerdings gehen die Ästhetik im strengeren Sinne nur der dritte und ein Teil des ersten von den drei brillanten, in dieser Schrift gesammelten Aufsätzen an, während der zweite, eine auf eigene Erfahrungen gestützte Betrachtung Burckhards über „Volkstümliche Klassikeraufführungen", mit den philosophisch-ästhetischen Principien naturgemäß nichts zu thun hat, und auch bei jenen beiden, hier allein in Betracht kommenden Stücken, wovon das erste: „Die Kunst und die sociale Frage" einen in der Wiener Grillparzer-Gesellschaft gehaltenen Vortrag wiedergiebt, das andere aber: „Die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte" ursprünglich als Essay in „Nord und Süd" veröffentlicht wurde, — auch bei diesen Stücken verbieten Anlaß und Bestimmung der Aufsätze eine größere Vertiefung, so daß der Leser mehr geistreiche Anregungen empfängt, als umfassend begründete und mit wissenschaftlicher Strenge durchgeführte Gedanken

[1]) Ästhetik und Socialwissenschaft. Drei Aufsätze von Dr. Max Burckhard. Stuttgart, J. G. Cotta 1895. 1 M. 50 Pf.

findet. Indes verdienten es die schönen Studien Burckhards schon um der Probleme willen, die sie behandeln, daß man sich eingehend und sorgfältig mit ihnen beschäftige. Diese Probleme sind in der That von der höchsten Bedeutung. Nicht bloß die Theorie der dramatischen Kunst, sondern die ganze Kunstlehre, ja die Ästhetik überhaupt muß sich mit ihnen abfinden und darf ihre Aufgabe auch nur in Bezug auf die Sicherung ihres Fundaments so lange nicht für gelöst ansehen, so lange sie mit diesen Fragen nicht ins Reine gekommen ist. Burckhard selbst hat das klarste Bewußtsein von dem universellen Charakter seines Gegenstandes. Die Art, wie er die Probleme aufwirft und beleuchtet, läßt zugleich ihre Allgemeinheit schön hervortreten. Interessiert er sich auch zunächst für die Litterarästhetik und stellt die belletristische Litteratur dasjenige Kunstgebiet vor, welchem er vor allem das Thatsachenmaterial für die Begründung seiner Anschauungen entnimmt, so beschränkt er sich doch keineswegs nur auf die Betrachtung der Poesie, ihrer Formen und Wandlungen; es ist vielmehr die Kunst in allen ihren Einzelgestaltungen: Musik, Architektur, Plastik, Malerei und Dichtkunst, kurz, die Gesamtregion des auf Vermittlung ästhetischer Genüsse abzielenden Schaffens, deren Zusammenhang mit den anderen Lebensgebieten und deren Entstehung kraft der Wirksamkeit der allgemeinen Entwicklungsgesetze er klarzulegen sucht. Denn nach diesen beiden Polen richten sich seine Untersuchungen. Er will einerseits die tiefinnere Beziehung der ästhetischen zur socialethischen Cultur seinen Lesern zum Bewußtsein bringen, er will die Wirkungen deutlich machen, welche die Kunst von den moralischen Mächten, von den jeweils herrschenden socialen Gesinnungen erfährt, und die Rückwirkungen auf das allgemeinsittliche Leben, womit sie ihrerseits diese Einflüsse zu beantworten vermag; andererseits kommt es ihm darauf an, zu zeigen, daß jene Zusammengehörigkeit selber ihren Grund in dem gemeinsamen Ursprunge der Geschmacksrichtungen und der sittlichen Normen — Burckhard sagt: der ethischen und ästhetischen Ideen — aus der nicht nur äußere organische Formtypen, sondern auch innere Geistesanlagen schaffenden Kraft der natürlichen Zuchtwahl habe. Der Essay: „Die Kunst und die sociale Frage" ist mehr der Verwirklichung der einen, der Aufsatz: „Die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte" mehr derjenigen der anderen Absicht gewidmet; dort ist die Aufzeigung der sich wechselweise hin und her schlingenden Fäden, welche die Kunst und die Triebfedern des gesellschaftlichen Geistes verknüpfen, die Hauptsache; hier wird die Erklärung solcher Verknüpfung aus ihren letzten Ursachen mit philosophischer Energie in Angriff genommen.

Dasjenige, was die von Burckhard aufgerollten Fragen auszeichnet, ist jedoch neben ihrer fundamentalen Wichtigkeit für die

philosophische Ästhetik vor allem auch ihre Aktualität, d. h. ihr Zusammenhang mit den die Gegenwart dominierenden Interessen und Ideenrichtungen. Bei all dem bedauerlichen Überwuchern des nationalen Chauvinismus im heutigen Europa scheint doch auch der entgegengesetzte, der sociale, sittliche Geist wenigstens teilweise in unseren Tagen zur Herrschaft gelangt, — einer Herrschaft, die er nicht nur fast unbestritten in manchen Kreisen behauptet, sondern auch immer weiter ausdehnt auf Volksschichten, in welchen das Bewußtsein von der Verwerflichkeit des nackten Egoismus allmählich erwacht und sich mehr und mehr zu kräftigen beginnt; und ebenso steht trotz der Angriffe auf die specifisch Darwinsche Abstammungslehre, worin sich die Haacke, Wolff, Herbst, Driesch, Dreyer u. s. w. gefallen, unsere Wissenschaft noch immer unter dem Zeichen des Entwicklungsgedankens, welchen auch eben diejenigen seinem allgemeinen Inhalte nach anerkennen, die mit allen Kräften eine Reaktion gegen die Naturzüchtungslehre herbeizuführen bemüht sind. Das ist so gewiß und offenkundig, daß man nicht viel Worte darüber zu verlieren braucht. Aber eine andere verlockende Aufgabe erhebt sich angesichts dieses Verhältnisses. Wenn das Princip der kontinuierlichen Entwicklung Giltigkeit hat, und zwar Giltigkeit nicht nur für das physische, sondern auch für das geistige Leben, dann kann jene social-ethische Gesinnung, welche zur Signatur unserer Zeit gehört, nicht auf einmal in die Welt gekommen sein, fertig und in voller Rüstung wie die dem Haupte des Zeus entsprungene Athene, sondern müssen ihre Keime sich schon in früheren Perioden nachweisen lassen, dann muß es auch wohl gelingen, da und dort bei etwas älteren Schriftstellern Ansätze zu jener merkwürdigen Betrachtung der Kunst unter dem socialen Gesichtspunkte aufzufinden, wie sie Burckhard mit solcher Klarheit und Entschiedenheit vertritt. Wenn ferner die Sachlogik, d. h. die innere Wahrheit und Folgerichtigkeit gewisser Ideenverknüpfungen einesteils und das Milieu der Anschauungen, welche den Einzelnen umgeben, in deren Mitte er aufwächst, anderenteils die hauptsächlichen Motoren und Regulatoren des Prozesses der geistigen Entwicklung sind, dann spricht zum mindesten eine große Wahrscheinlichkeit auch dagegen, daß eine Anschauung wie diejenige Burckhards von der evolutionistischen Entstehung der Schönheits- und Kunstnormen sich gerade nur in dem Kopfe dieses einen Mannes erzeugt habe: man muß dann vielmehr schon von vornherein erwarten, ähnlichen Auffassungen auch anderswo zu begegnen, man kann sich der Vermutung nicht entschlagen, daß man es hier mit einer allgemein verbreiteten Denkweise zu thun habe, die sich zu mancherlei, durch größere oder geringere Verschiedenheiten getrennten und vielfache Nuancen derselben Grundidee aufweisenden Sondervorstellungen

verdichtet. Je bündiger aber die Logik ist, die von dem Princip der natürlichen Auslese zur Anwendung dieses Princips auf die Erklärung des Ursprungs der ästhetischen Schätzungen drängt, als je näherliegend und besser begründet mithin eine solche Anwendung sich darstellt, um so größere Stärke wird offenbar die Vermutung erlangen. Und so bietet denn Burckhards Schrift einen willkommenen Anlaß sowohl zum Eingehen auf die Probleme selbst, mit welchen sie sich zu schaffen macht, zu einer Kritik der von ihrem Verfasser durchgeführten Ideen, als auch zu einer Untersuchung darüber, wie, durch welch schrittweise Vorbereitung diese Ideen ein Eigentum und ein charakteristisches Merkmal unserer Zeit geworden sind und in welchem Umfange sie die moderne Wissenschaft beherrschen.

Eine Verfolgung und Ausnützung des von Burckhard gegebenen Impulses in dieser doppelten Richtung ist der Zweck der nachstehenden Erörterungen. Sie streben jedoch nicht auf gesonderten, auseinander laufenden Wegen ihren beiden Zielen zu, sie suchen vielmehr das eine von dem andern aus und unter Benützung der Bahn, welche zu diesem hinführt, zu erreichen, sie verschmelzen die zwei ihnen vorschwebenden Absichten derart, daß mit der Anführung der geschichtlichen Thatsachen, das heißt hier so viel als der wissenschaftlich-litterarischen Produkte, in welchen entweder die sociale Auffassung von der Bestimmung der Kunst zum Durchbruche kommt oder das Bestreben sich kund giebt, die Ästhetik der Selektionslehre unterthan zu machen, häufig auch schon die Beurteilung der bezüglichen Grundsätze und Methoden verbunden wird. Wenn sich aber die Kritik vorzugsweise an die Arbeit Burckhards knüpft und die folgenden Ausführungen also immer wieder auf die beiden Essays des geistreichen Wiener Autors zurückgreifen, so geschieht dies nicht bloß deshalb, weil hier die jüngste Formulierung eben der Principien vorliegt, welche auf ihren Wert und auf ihre Berechtigung geprüft werden sollen, es wird damit gleichsam auch eine Dankesschuld abgetragen und der wahre Anstoß zu all den Raisonnements und Darlegungen dieses Aufsatzes stets von neuem sichtbar gemacht.

Ganz verfehlt wäre es, zu meinen, die Art und Weise, wie in neuester Zeit die social-ethische Auffassung auch des Kunstgebietes sich bemächtigt, rühre einfach daher, daß man erst jetzt überhaupt oder wenigstens in größerem Umfange und mit höherem Ernst die schöne Kunst mit dem sittlichen Maßstab zu messen angefangen habe. Vielmehr prägt sich in jener Erscheinung die eigenartige Umwandlung aus, welche die ethischen Wissenschaften selbst im Laufe des Jahrhunderts erfuhren und an der mit Notwendigkeit auch die Ästhetik, soferne sie die Beziehungen der Kunst und der Schönheit zu den sittlichen Lebensmächten ins Auge faßt, teilnehmen mußte. Wie frühere Zeiten die Sittlichkeit überhaupt vornehmlich als Privatmoral kannten,

so legte man damals auch auf die gehemmte oder geförderte Verwirklichung der moralischen Grundsätze in dieser Sphäre, auf die Art also, wie die Privatmoral durch die Pflege der Kunst und die Ausbildung des Schönheitssinnes beeinflußt wird, den Ton, wenn es sich um die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Ethik und Ästhetik handelte. Inzwischen aber hat sich, wie gesagt, ein mächtiger Umschwung in der Betrachtung des Sittlichen selber vollzogen. Der sociale Gesichtspunkt ist in den Vordergrund getreten und in doppeltem Sinne trägt die heutige Moralwissenschaft ein sociologisches Antlitz: die schon früher von einzelnen großen Denkern verkündete Überzeugung, daß die Moral ein sociales Entwicklungsprodukt, das Ergebnis der Ausgleichung vieler, in einem Gemeinwesen sich mannigfach durchkreuzender Einzelegoismen sei und mithin ebensowohl eine Folge als eine Bedingung des socialen Zusammenlebens genannt werden könne, — diese Überzeugung hat viel schärfere, bestimmtere Formen angenommen, sie stützt sich auf eine ungleich breitere empirische Basis, und andererseits, was fast noch wichtiger scheint, weil hier recht eigentlich eine Errungenschaft der Neuzeit uns entgegentritt: man hat auch aufgehört, von den so gleichsam als Kompensationseffekte angesehenen ethischen Principien nur zu verlangen, daß sie sich im Verkehr der Einzelnen, innerhalb der einmal gegebenen, die Moral nicht berührenden oder eo ipso als sittlich anzuerkennenden politischen und ökonomischen Struktur der Gesellschaft durchsetzen, man erhebt vielmehr die Forderung, daß diese Struktur selbst den ethischen Normen gemäß sein müsse, und man dringt, wo dies nicht der Fall ist, auf ihre Gestaltung und Umgestaltung in sittlichem Geiste. Früher sollte der Mensch gerecht, mitleidig, wohlwollend sein in jenem weiten Spielraume seiner Handlungen, welcher durch die Gesetze frei gelassen wird; aber, daß sich gerade auch in diesen bürgerlichen Gesetzen Gerechtigkeit und allseitiges Wohlwollen verkörpern müsse, daran dachte man nur wenig. Heute aber will man vor allem die Gesetzgebung in Einklang bringen mit den ethischen Normen. Die Pflichten, an welche die Sittlichkeit den Einzelnen bindet, müssen nach der modernen Anschauung um so mehr auch der Gesammtheit auferlegt werden; der Staat, das Gemeinwesen überhaupt soll thun, was in seinen Kräften liegt, daß die Gerechtigkeit sich in der Welt verwirkliche, daß jedem Einzelnen die ihm gebührenden Lebensgüter zu teil werden, daß unverschuldetes Elend und durch Menschenhilfe zu lindernde Not mehr und mehr verschwinden, und sogar für die Beziehungen der Staaten untereinander erachtet man jetzt jene Vorschriften als giltig, durch welche der älteren Auffassung zufolge, ob sie gleich auch nach dieser nicht gerade bloß für die Glieder eines und desselben Gemeinwesens Geltung beanspruchten, so daß die Bürger verschiedener

Staaten sich in ihrem gegenseitigen privaten Verkehr gleichfalls an sie gebunden fühlten, doch zunächst nur das freie, d. h. nicht gesetzlich normierte Verhalten der Individuen geregelt werden sollte. Daher eine bedeutsame Erscheinung unserer Zeit: — das keineswegs zufällige, sondern tiefbegründete, einer inneren Notwendigkeit entspringende Zusammengehen der Friedensvereine und der Gesellschaften für ethische Kultur.

Wie sehr aber Wort und Begriff der Socialethik der Gegenwart angehören mögen, so ist doch nach dem früher Ausgeführten nicht zu glauben, daß die social-ethische Betrachtungsweise ganz plötzlich und unvermittelt aufgetaucht sei. Und in der That wird ihr allmähliches Hervorbrechen sehr lehrreich veranschaulicht, wenn man einfach bloß ihren Reflexen in der ästhetischen Litteratur nachgeht, wie solche bei der unvermeidlichen Stellung der Frage nach dem Verhältnis von „Gut" und „Schön" und nach den etwaigen sittlichen Aufgaben der Kunst fast nicht minder unvermeidlich erscheinen. Dessoir irrt gewaltig, wenn er in seinem interessanten und inhaltreichen Essay: „Das Kunstgefühl der Gegenwart" darüber klagt, daß „die sociale Funktion der Kunst" „seit Schiller" „kaum einer Prüfung unterzogen worden" sei. Denn gleich wie Zeitgenossen Schillers fast nicht weniger nachdrücklich als er selbst auf diese „Funktion" hinwiesen, ja dieselbe schon näher zu bestimmen und ins einzelne zu zergliedern suchten, so haben auch viele Spätere mit großem Eifer dem socialen Berufe nachgeforscht, welcher der Kunst etwa eignet, und das Maß der Erfüllung dieses Berufes geradeswegs zum Wertmesser für die Kunst gemacht. Im Gegensatze zu der so lange beliebten Art, die Hervorbringungen der schönen Künste nur in ihren Wirkungen auf den Einzelnen, nämlich den Einzelnen aus dem genießenden Publikum, und in ihrer Abhängigkeit von dem Einzelnen, nämlich dem einzelnen schaffenden Künstler, zu betrachten und die Interessen der Allgemeinheit in solcher Betrachtung völlig beiseite zu lassen, verraten eine Vorwegnahme des socialen Gesichtspunktes z. B. schon Titel und Plan eines in französischer Sprache geschriebenen, den Platonischen Dialog nachbildenden Büchleins, das um die Wende des Jahrhunderts veröffentlicht wurde, von welchem dann Graf Benzel im Jahre 1806 auch eine vortreffliche deutsche Übersetzung geboten hat und in dessen zweiter, 1807 erschienener Auflage als Verfasser „Charles D'Alberg. associé étranger de l'Institut de France", genannt ist, — also offenbar der bekannte deutsche Ästhetiker Karl Dalberg, an welchen Schiller die Schrift „Über Anmut und Würde" adressiert hat. „Périclés. De l'influence des beaux-arts sur la félicité publique" betitelt Dalberg seinen Dialog und durch die ganze Arbeit zieht sich wie ein roter Faden die Idee von dem Werte der Kunst für das Gemeinwesen, die schon das erste Gespräch zu bündigstem Ausdrucke

bringt. Euripides preist seinem Lehrer Anaxagoras alle Vorzüge des Dramas von Äschylos: „je sentis," sagt er, „que l'on ne pouvait ajouter à la perfection de son art qui sait émouvoir, qui sait entraîner, qu'en éclairant en même tems l'esprit par des maximes, qui présentent les grandes vérités propres à guider les hommes dans la route de la sagesse." Daß unter diesen „verités" aber nicht bloß und nicht in erster Linie theoretische, sondern vor allem sittliche Wahrheiten zu verstehen sind, erscheint selbstredend und wird durch die weiteren Ausführungen des Dialogs, welche das Trauerspiel als bewährtes Mittel zur Erweckung hoher, edler Gesinnungen empfehlen, das Lustspiel aber durch Demütigung der menschlichen Eitelkeit sich nützlich erweisen lassen, noch offenbarer. Kurz, für Dalberg ist es ausgemacht, daß die Kunst im Dienste der sittlichen Vervollkommnung der Gesellschaft stehen soll, dann aber, wenn sie dieser Bestimmung gerecht wird, auch von der allergrößten Bedeutung für die Förderung des Gemeinwohles ist. Und unter den Erörterungen nun, durch welche der Verfasser die von der Sittlichkeit getragene Kunst als ein Instrument zur Verwirklichung der höchsten Zwecke des Staates darzustellen sucht, zieht vor allem eine die Aufmerksamkeit auf sich: Perikles will im sechsten Gespräche den Alcibiades überzeugen, daß die Kunst nicht allein, indem sie allen zugänglich ist, in ihrer Sphäre den Unterschied zwischen Arm und Reich aufhebt, sondern daß auch nur derjenige gegründeten Anspruch auf den Namen eines echten Künstlers hat, der erfüllt ist von dem Streben, allen Bürgern des Staates Genuß und Erhebung zu bieten, der also mit Bewußtsein fürs ganze Volk schafft. „Le pauvre, comme le riche," so redet Perikles zu Alcibiades, „prend part à la pompe des spectacles, à la perpetions des fêtes nationales, à la majesté des temples, à l'excellence des chefs-d'oeuvre, dont ils sont ornés; et l'homme opulent qui, par un si noble emploi ses richesses, multiplie les sources de la felicité des ses concitoyens, s'attache leurs coeurs par la reconnaissance, et s'érige, pour la postérité, le monument le plus durable. Mais ce luxe dans l'intérieur des maisons, cette foule d'esclaves, ces recherches de jouissances voluptueuses, cette profusion de meubles précieux, à peine aperçus par quelques compagnons de plaisirs, ne sont-ils pas autant d'exemples dangereux, qui provoquent la jalousie de l'indigent, et cessent bientôt de satisfaire le goût dépravé de ceux qui s'y livrent. — Les beaux-arts, eux mêmes, tombent dans l'avilissement, lorsqu'ils ne sont plus que les instrumens de luxe et de la corruption. L'artiste, dominé par l'amour de son art et par le sentiment du beau, sent, il est vrai, sans cesse, une impulsion

irrésistible qui le porte à l'execution d'ouvrages achevés: mais ne pensez-vous pas, Alcibiade, que l'aiguillon de la gloire augmente son ardeur? . . Imaginons ce qui se passe dans l'âme d'un Phidias, lorsque, sous son ciseau, le marbre prend la forme de Jupiter Olympien, l'objet futur de l'adoration d'un grand peuple? Si ce même Phidias etait forcé d'employer son talent à décorer l'appartement d'un particulier riche, mais ignorant, mais incapable de juger et d'apprécier les beautés de son travail, ne se demanderait-il pas avec amertume: ‚Qui verra mon ouvrage?' Il ne faut pas douter, Alcibiade, la perfection de l'art et la gloire de l'artiste sont inseparablement unies à l'utilité publique." Fürwahr: Burckhard hätte diese Sätze mit Hinweglassung von ein Paar der dialogischen Stilisierung entsprechenden Worten recht gut in seinen Vortrag aufnehmen können und er würde damit einem Teile seiner Grundgedanken die lebendigste und wirkungsvollste Darstellung gegeben haben.

Dalberg ist indes nicht der Einzige, der um jene Zeit schon das Gebiet des Ästhetischen und der Kunst mit dem ganzen öffentlichen Leben in Zusammenhang gebracht hat. Im Jahre 1804 erschien ein Buch des Feldpredigers beim königlich preußischen Dragonerregiment von Katte, Gottlob Benjamin Gerlach, das sich betitelte: „Philosophie, Gesetzgebung und Ästhetik, in ihren jetzigen Verhältnissen[1]) zur sittlichen und ästhetischen Bildung der Deutschen" und von der litterarischen Gesellschaft der Humanität zu Berlin preisgekrönt worden war. Diese „Preisschrift", welche das Princip der Kantschen Ästhetik durch resolute Identifikation der Schönheit mit formaler Zweckmäßigkeit in ähnlichem Sinne wie Schiller weiter- oder, wenn man will, zurückzubilden versucht, hat manche interessante Gedanken: der Gegensatz der subjektiv-ästhetischen Denkart, welcher der Verfasser mit tiefem Verständnis auch die religiöse zurechnet, zur objektiv-wissenschaftlichen wird hübsch durchgeführt; vor allem aber verdient die Schrift eben deshalb der Vergessenheit entrissen zu werden, weil sie sich die Frage der Beziehungen zwischen dem politisch-religiösen Gesamtzustande und der Pflege des ästhetischen Sinnes mit aller Gewissenhaftigkeit vorlegt. Will man auch die Ergebnisse, zu denen Gerlach gelangt ist und die er in den drei Sätzen zusammenfaßt: „I. Der jetzige bürgerliche Zustand bildet mehr den Sinn für das Schöne als das Erhabene. II. Die zunehmende Intellektualität vermindert den wohlthätigen Einfluß[2]) der schönen Künste überhaupt

[1]) Auf dem wirklichen Titel des Buches steht offenbar infolge eines Druckfehlers nach „Verhältnissen" ein Komma.

[2]) Nach „Einfluß" findet sich wieder irrtümlicherweise ein Komma im Text des Gerlachschen Buches.

auf die Moralität. III. Der jetzige Grad der Geisteskultur verstattet höchstens nur den redenden Künsten in allen ihren Zweigen Einfluß auf die sittliche Bildung", — will man auch diese Ergebnisse nicht wichtig, ja vielleicht nicht einmal ganz richtig finden, so muß man doch das in der Fragestellung selbst liegende Verdienst anerkennen: denn damit ist die „sociologische" Betrachtungsweise auch für die schönen Künste eröffnet. Zu untersuchen, inwieweit die eigentlich „spekulative", das heißt die Schelling-Solger-Hegel-Schleiermachersche Ästhetik an diese Betrachtungsweise heranstreifte, fehlt es hier an Raum; nur das soll betont werden, daß die zahllosen Berührungspunkte, welche diese Ästhetik mit Richard Wagners eigenartiger Kunstlehre darbietet, fast ebensoviele Zeugnisse eines dämmernden Bewußtseins vom socialen Berufe der Kunst sind, soferne sie nämlich nicht bloß den Wagnerschen Gedanken vom Universalkunstwerke, sondern auch denjenigen des „Kunstwerkes der Zukunft" als einer Schöpfung des Volkes und für das Volk, freilich mehr oder weniger dunkel, antecipieren. Indes an Klarheit und Schärfe der Auffassung gebrach es ja auch bekanntlich Wagner selbst in dem Grade, daß man, wiewohl gerade er mit Feuereifer Kunst und Kunsttheorie in socialem Geiste zu reformieren bestrebt war, doch mindestens keine Veranlassung hat, ihm bei Darstelluug der früheren Anläufe zu einer Behandlung der Kunstlehre im Lichte der Sociologie besondere Berücksichtigung zu widmen. Socialistisch und sociologisch ist zweierlei; drückt jenes in erster Linie eine bestimmte Gesinnung aus, so dieses ausschließlich ein wissenschaftliches Untersuchungsgebiet und eine Summe wissenschaftlicher Methoden; die Resultate, welche auf diesem Gebiete und mittelst dieser Methoden gewonnen werden, brauchen jene Gesinnung keineswegs zu begründen oder zu rechtfertigen, sowie umgekehrt der Socialismus ohne alle Sociologie möglich ist, und Wagner, in dem die socialistischen Tendenzen allerdings, wenigstens vorübergehend, lebendig waren, dem jedoch ganz und gar die Fähigkeit mangelte, die Erscheinungen des fraglichen Bereiches wissenschaftlich aufzufassen, mag darum wohl als „socialistischer" Kunstphilosoph par excellence gelten und als solcher hier Erwähnung finden, aber er hat, wie gesagt, keinen Anspruch, auch unter den Hauptvertretern einer „sociologischen" Kunstlehre genannt und beachtet zu werden.

Anders verhält es sich mit dem großen Denker, welcher den Ausdruck „Sociologie", diese den Philologen so wenig anmutende vox hybrida, zuerst gebildet hat. Wer die Thatsachen des sittlichen Lebens als „sociale Statik" darzustellen unternimmt, der kann, wenn er nur irgend welchen gegenseitigen Einfluß der ethischen und ästhetischen Sphäre zugiebt, gar nicht anders als die Kunstästhetik teilweise unter sociologische Gesichtspunkte rücken und dabei werden sich

dann schon vermöge der Artung eines wissenschaftlichen Genius wie des Comteschen auch unfehlbar Ansichten von schärferem Gepräge ergeben müssen, als sie etwa bei einem Richard Wagner zu finden sind. Überdies aber fällt die Kunst im ganzen, da ihre Entstehung und Entwicklung als ein Stück des historischen Gesamtprocesses erscheint, jenem andren Teile der „Sociologie" zu, welchen der französische Philosoph die „sociale Dynamik" getauft hat, welcher in seinem Systeme einen so auffallend breiten Raum einnimmt und welcher im Grunde doch nichts ist als eine in philosophischem Geiste gehaltene Schilderung der Menschheitsentwicklung, nicht einmal eine Geschichtsphilosophie — denn diese hätte es nur mit den Principien zu thun —, sondern gleichsam eine Kulturgeschichte von höherem Standpunkte aus. Die in der doppelten Richtung notwendige „sociologische" Auffassung der Kunst wird bei Comte aber auch zu einer socialen in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes. Sowohl im „Cours de philosophie positive" als in der 1848 zuerst veröffentlichten Zusammenfassung seiner Hauptgedanken, welche dann als „Discours preliminaire sur l'ensemble du Positivisme" den ersten Band des „Système de Politique positive, ou Traité de Sociologie" bildete, hat er die Überzeugung ausgesprochen, daß die Kunst, so, wie sie in der Ära des negativen, revolutionären Geistes geworden, jeder Leitung und jedes hohen Zieles entbehre, welche beide sie nur in der „Entwicklung ihrer socialen Eigenschaften" finden könne. Der Positivismus schien ihm schon deshalb vorzüglich geeignet, der kompaß- und steuerlos umhertreibenden Kunst die feste und zugleich würdige Richtung zu geben, weil eine Lehre, die den Verstand dem Gefühle, den „Geist" dem „Herzen" unterordnet — die Notwendigkeit dieser Unterordnung betont der „Discours" gemäß den bekannten Wandlungen der Ansichten Comtes natürlich noch mehr als das Hauptwerk —, von vornherein einer sich zunächst an die Affekte wendenden Geistesbethätigung besonderes Verständnis entgegenbringen muß. Daß aber die Kunst auch fähig ist, sociale, sympathische Gesinnungen zu verbreiten, dies sah Comte als völlig verbürgt durch die mittelalterliche Kunst an, der er im 54. Kapitel des „Cours" nachrühmte, daß „die Gedanken und Gefühle unserer moralischen Natur" nie „einen so vollendeten monumentalen Ausdruck" („une aussi parfaite expression monumentale") haben gewinnen können als in den bewunderungswürdigen religiösen Gebäuden, welche diese Kunst schuf und die, trotz des unwiederbringlichen Erlöschens des entsprechenden Glaubens, stets allen wahren Philosophen ein köstliches Gefühl tiefer socialer Sympathie einflößen werden (qui, malgré l'irrévocable extinction des croyances correspondantes, inspireront toujours, à tous les vrais philosophes, une délicieuse

émotion de profonde sympathie sociale"). Indem also die positive Philosophie lehrt, daß die höchste Genugthuung eines jeden darin besteht, zu dem Glücke anderer beizutragen (Discours sur l'ensemble etc. Citiert nach Roschlaus Übersetzung: „Der Positivismus in seinem Wesen und seiner Bedeutung" 1894), der Kunst aber in der That sociale Kräfte innewohnen, stellt jene dieser, wie es im „Discours" weiter heißt, „ihre schönste Aufgabe, die Pflege der wohlwollenden Gefühle, die weit ästhetischer als die bisher allein gefeierten Triebe des Hasses und der Bedrückung. Ist diese Pflege unser oberstes Ziel, so wird die Poesie der gesamten endgiltigen Ordnung voll eingefügt und erlangt hierdurch eine Würde, wie sie früher unmöglich war". Und wenn nun nach dieser Auffassung die hohe, edle Kunst zur Milderung des socialen Elends unfehlbar vermöge des Umstandes beiträgt, daß die Pflege sympathischer Gefühle den Proletariern als den einer Bethätigung solcher Gefühle seitens der übrigen Gesellschaftselemente vor allen Bedürftigen auch in erster Linie zu gute kommen muß, so nützt der Positivismus behufs Erreichung dieses Zieles die Künste noch in anderer Richtung aus: indem er „die Proletarier veranlaßt, ihr wahres Glück in der stetigen Entwicklung ihrer Gefühls- und Geisteskräfte zu suchen", erschließt er auch ihnen jenen der Kunst entströmenden, fast unerschöpflichen Quell reinster Genüsse, an dem sich bisher nur eine kleine Minderzahl laben durfte, macht er auch den Armen Mittel der Lebensverschönerung und Trostmittel im Unglück zugänglich, welche früher ausschließlich den Begüterten zu Gebote standen, kurz: bereitet er der Kunst und Poesie, wie Comte selbst sich ausdrückt, „geneigte Lebenskreise, mit Hilfe einer Erziehung, welche vor allem auf ästhetischem Grunde ruht".

Aber — und hier denkt man unwillkürlich an Richard Wagner — nicht nur für das Volk, auch durch das Volk soll die Kunst, wenigstens teilweise, zur Bethätigung gelangen. Der französische Denker verwirft für seinen idealen Gesellschaftszustand eine eigene Künstlerklasse, namentlich eine Klasse bloßer Poeten, — wie der „Catéchisme positiviste" verrät, unter anderem auch deshalb, weil nach Comtes wunderlicher Meinung die Dichter, welche nicht zugleich Philosophen sind, nichts taugten und vorwiegend Schaden stifteten, so daß es „von Homer bis auf Walter Scott" im Abendlande nur „dreizehn wirklich bedeutende Dichter" gäbe, zwei dem Altertum, elf der Neuzeit angehörig, darunter noch dazu drei Prosaschriftsteller, während „von allen andern höchstens sieben" sich anführen ließen, „die alltäglich gelesen werden könnten oder sollten". Indem nun Comte höchstens den bildenden Künstlern um der ausgebildeten, specifischen Technik willen, deren Erlernung auch einen längeren speciellen Unterricht fordere, einen besonderen Stand gönnt, teilt er dem Proletariat

als „dem dritten notwendigen Elemente" der von ihm sogenannten „mäßigenden Gewalt" geradeswegs die Aufgabe zu, sich mit den beiden andern Repräsentationen dieser Gewalt, den Frauen und den Denkern, in die Hervorbringung der poetischen und musikalischen Werke zu teilen, und zwar jene Darstellungen „des privaten und persönlichen Lebens" zu übernehmen, die insbesondere ein kräftiges Empfinden zur Voraussetzung haben. Die Darstellungen dieses Lebens hingegen, bei welchen es vornehmlich auf Zartheit des Empfindens ankommt, sollten die Frauen liefern, den Denkern aber müßte, wie der „Discours" erörtert, die poetische Bearbeitung des öffentlichen Lebens überlassen bleiben. Kurz, die Proletarier, welche aus der Kunst so reichen Gewinn ziehen, erscheinen in Comtes seltsamer, alle Funktionen bis ins kleinste und einzelnste regelnder und die Stände, das heißt die Träger dieser Funktionen starr abscheidender, andererseits freilich auch wieder die ungleichartigsten Verrichtungen demselben Gesellschaftselement aufbürdender Socialhierarchie selbst als ein Teil der Künstlerschaft. Sie sind zwar, wie der „Catéchisme positiviste" lehrt, nicht als der höchste, vornehmste Teil gedacht; ihre Leistungen sind gleich denjenigen der Frauen „untergeordnet" gegenüber der Poesie der Priesterphilosophen, aber dafür haben diese Kunstleistungen der Frauen und Proletarier auch den Vorzug, die „Häufigeren" und „dem freien Antrieb" überlassen zu sein, sie stellen gleichsam die normale, gewöhnliche, ohne Unterbrechung gepflegte Kunst vor, während nach dem „Catéchisme" „die Priester, die stets Philosophen sind", nur „vorübergehend zu Dichtern" werden, wenn die durch die Kunst zu verklärende Menschheit, die Göttin des Positivismns, „erneuter allgemeiner Gefühlsergüsse bedarf, die alsdann der öffentlichen wie privaten Verehrung auf mehrere Jahrhunderte genügen."

Aber Comte geht noch weiter. Er fordert nicht bloß, daß die Kunst von socialem Gefühl durchtränkt sein müsse; er begnügt sich auch nicht, die Proletarier, für welche die Entwicklung dieser Gefühle von der größten Wichtigkeit ist, gewissermaßen als die Organe der Poesie zu bestellen und so dafür Sorge zu tragen, daß die Kunst ihren socialen Aufgaben niemals entfremdet werde; — jenes vielleicht mit seiner ganzen Geistesrichtung zusammenhängende und daraus zu erklärende Verkennen der ästhetischen Region in ihrer Eigenart, welches ihn unter anderem verleitete, in mechanischen Konstruktionen ästhetische Gebilde, in technischen Erfindungen wahrhafte, wenngleich elementare Formen des Kunstschaffens zu sehen, ließ ihn auch die Utopien eines Plato und Thomas Morus als echte Dichterwerke ansprechen und somit rein social-ethische und politisch-ökonomische Bestrebungen mit specifisch künstlerischen verwechseln. Nichts ist viel-

leicht charakteristischer für seine Verständnislosigkeit gegenüber den eigentlich ästhetischen Potenzen als die überaus drollige Prophezeiung im „Catéchisme", daß man sämtliche Dichter mit Ausnahme der erwähnten zwanzig „als dem Geiste ebenso schädlich wie dem Herzen ohne Zweifel fast ausnahmslos beseitigen" werde, „sobald die umgestaltete Erziehung uns in den Stand gesetzt haben wird, ihnen alle dienlichen Belege" (!!), „insbesondere die historischen" (!!) „zu entnehmen". Eine Poesie und Kunst, welche nicht wesentlich didaktisch, welche im tiefsten Grunde weder Wissenschaft noch Moral wäre, konnte sich der pedantisch ernsthafte ehemalige Lehrer der höheren Mathematik und Mechanik an der Pariser Ecole polytechnique einfach nicht vorstellen. Bei aller Betonung der Wichtigkeit des Gefühlsmomentes für die Kunst fehlte es ihm doch an der richtigen Einsicht in die Natur der ästhetischen Gefühle, ja manchmal, so gelegentlich jener sonderbaren Äußerung im „Discours", daß das „innere Vorbild, wie es selbst für die geringfügigsten mechanischen oder geometrischen Arbeiten unentbehrlich ist", „das ästhetische Ideal in seiner elementarsten und allgemeinsten Form" und seine Ersinnung also eine echte Poesiethätigkeit darstelle, vergaß er seine eigenen Voraussetzungen, vergaß er sogar, daß das ästhetische Verhalten zum mindesten immer und überall ein gefühlsmäßiges sein müsse und daß es andererseits gerade das Wesen der Poesie, wie jeder Kunst ausmache, ästhetische Zwecke zu erfüllen, für die Aufnahme ihrer Werke solch ein gefühlsmäßiges Verhalten zu beanspruchen. Er verlegte offenbar, hierin sich mit Vertretern der spekulativen Ästhetik berührend, das eigentliche Kriterium der Kunst in die Phantasieentfaltung statt in die Absicht der Befriedigung des Schönheitsbedürfnisses. Kunstwerke waren ihm einfach Werke der Einbildungskraft und so krankte denn seine Auffassung nicht nur daran, daß er die Besonderheit der schöpferischen Anlagen des Künstlers übersah, jeden Unterschied derselben von der Begabung des Philosophen leugnete und sich einredete, ein großer Denker müsse darum auch schon von selber, wenn es die Umstände erheischen, sich als großer Dichter bewähren können, sondern sie wurde noch durch den weiteren Irrtum verdorben, welcher in der Bestimmung des Kunstbegriffes ohne Rücksicht auf die Ziele der Kunst, bloß nach dem, wie gesagt, nicht einmal richtig aufgefaßten Gepräge der spontanen künstlerischen Funktionen lag. Allein gerade diese Mängel der Theorie mußten Comte in seiner Idee von der Innigkeit der Beziehung zwischen social-ethischen und ästhetischen Schöpfungen nur noch bestärken. Er durfte nun nicht bloß tropisch oder tadelnd, gleichsam eine Verbindung des seiner Natur nach nicht Zusammengehörigen andeutend, sondern in vollstem Ernste und durchaus anerkennend von den Utopien

als einer Art „Staatspoesie" sprechen und in ihnen so gut wie in den geometrischen, mechanischen Entwürfen „das ästhetische Ideal" dargestellt finden. Mit anderen Worten: socialreformatorische Schriften galten ihm, soferne ein gewisses Maß von Imagination darin zu Tage trat, thatsächlich als Produkte der Dichtkunst. Eine Folgerung aus dem speciellen Inhalt der angeführten Utopien auf seine eigenen social-ökonomischen Principien wäre zwar nicht statthaft; denn schon das von ihm aufgestellte formale Moment der Kunst brachte es ja mit sich, daß er den künstlerischen, poetischen Zug am meisten in denjenigen Konstruktionen der künftigen Gesellschaftsverfassung sehen mußte, deren Idealbild sich am weitesten von dem Bilde der gegenwärtigen Zustände entfernte, und thatsächlich war er für seine Person kein Freund des Socialismus in der engeren Bedeutung, das heißt kein Anhänger kommunistischer oder kollektivistischer Überzeugungen. Daß jedoch die sociale Gesinnung, die er selber von den Künstlern propagiert sehen wollte, eine wirklich „sociale" in dem weiteren und besten Sinne des Wortes, nämlich rein humanitärer, altruistischer Art war, mit demjenigen also, was man heute in gewissen „nationalen" und anderen Kreisen unter socialreformatorischer Denkweise versteht, nicht das mindeste zu thun hatte, dies ist trotz der gehässigen Ausfälle von Marx auf den „kapitalistischen" und „tief in katholischer Erde" wurzelnden Philosophen nach dem früher Mitgeteilten selbstverständlich, dies wird auch schon dadurch, daß für Comte das eigentlich „Sociale" und das Altruistische, Sympathische überhaupt eins sind, völlig außer Zweifel gestellt.

Wollte man sich an die bloßen Worte oder an einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Stellen halten, so könnte man noch zahlreichere scheinbare Belege für Comtes Ansicht von der socialen Bestimmung der Kunst beibringen. Aber man würde hiermit eben einen bloßen falschen Schein erzeugen oder Mißverständnissen anheimfallen, die eine genauere Interpretation der Aussprüche des Philosophen, eine Berücksichtigung seines wahren Gedankenganges sofort zerstreuen müßte. Daß es Comte z. B. ganz ferne lag, mit dem Satze im „Catéchisme": „Während unsere poetischen Erdichtungen die allgemeinen Bedingungen der materiellen und sogar der vitalen Ordnung ohne Skrupel verletzten, paßten sie sich den Hauptgedanken der socialen und insbesondere der moralischen Ordnung mit bewunderungswerter Genauigkeit an" —, daß es ihm ganz ferne lag, mit diesem Satze etwa die Pflicht des Künstlers zur Vertretung socialer oder sittlicher Ideen hervorheben zu wollen, davon überzeugt man sich leicht, wenn man die Beispiele prüft, die er zur Begründung des Satzes anführt. „Ohne Bedenken," so fährt er nämlich erläuternd fort, „nahm man unverwundbare Helden und Götter an, die sich nach Belieben ver-

wandelten. Aber sowohl der Volksinstinkt wie der Geist des Dichters würden jede sittliche Zusammenhangslosigkeit ohne weiteres verworfen haben, so z. B. wenn man gewagt hätte, bei einem Geizhals oder Feigling Freigebigkeit oder Muth vorauszusetzen." (Citiert nach Roschlaus Übersetzung: „Katechismus der positiven Religion" 1891.) Es ist danach klar, daß nur der bei den französischen Schriftstellern überhaupt beliebte Gebrauch des Wortes „moralisch" — man erinnere sich der „sciences morales"! — und die Comte eigentümliche Ersetzung des Begriffes „psychologisch" durch den Begriff „sociologisch" oder „social" Schuld trügen, wenn man sich einen Augenblick über den Sinn jenes erstangeführten Passus zu täuschen vermöchte. Wäre es wirklich die Absicht Comtes gewesen, in dieser Stelle die Notwendigkeit social-ethischer Grundsätze für die Kunst zu betonen, so hätten seine Beispiele anders ausfallen müssen, er hätte etwa darauf hinzuweisen gehabt, womit er sich freilich in gröbsten Widerspruch mit den Thatsachen gesetzt haben würde, daß die Künstler niemals den Reichtum Einzelner, wenn er die bittere Armut der Massen zur Kehrseite oder Folie hat, in glänzenden, verführerischen Farben schildern, niemals für Helden von herrischem Wesen und inhumanen Gesinnungen die Sympathie des Publikums fordern durften. Allein die „sociale" und „moralische Ordnung", von welcher Comte spricht, ist eben in Wahrheit nichts als die psychologische Gesetzmäßigkeit, die sich namentlich auch im Bereiche des sittlicher Beurteilung unterliegenden Fühlens bewährt und aller Anschauung von Charaktertypen zu Grunde liegt; die gemeinte unumgängliche Anpassung der Kunst findet an diese psychologischen Gesetze, nicht aber an irgend welche sittlichen oder socialpolitischen Normen statt.

Siebzehn Jahre, nachdem Comte zuerst den „Discours", die zusammenfassende Schrift über das Ganze seiner Lehre mit dem interessanten Kapitel: „Der Positivismus und die Kunst" veröffentlicht hatte, im Jahre 1865 erschien zu Paris bei Garnier Frères eines der merkwürdigsten Erzeugnisse der gesamten ästhetischen Litteratur. Kein Geringerer als P. J. Proudhon war der Verfasser des Buches, welches unter dem Titel: „Du principe de l'art et de sa destination sociale" unter den posthumen Werken des berühmten Philosophen und Socialpolitikers herausgegeben wurde. Von den 25 Kapiteln, in welche die Schrift zerfällt, waren 15 von Proudhon selbst vollständig ausgearbeitet worden; den übrigen 10 hatte die Sorgfalt der Herausgeber auf Grund der vom Verfasser hinterlassenen Weisungen und Winke die definitive Gestalt gegeben. Wie man sieht, ist der Zeitraum, welcher Proudhons ästhetische Studien von den Erörterungen Comtes im „Discours sur l'ensemble du positivisme" trennt, selbst wenn man hierbei nicht die Zeit der Ab-

fassung, sondern diejenige des Erscheinens im Auge hat, gar nicht groß; um so gewaltiger aber erscheint der Sprung, der gemacht werden muß, um sich von dem künstlerischen oder vielmehr kunstkritischen Standpunkte des einen auf den des andern Denkers zu versetzen. Mit der überwiegenden Mehrzahl derer, welche heute besonders energisch die socialen Aufgaben der Kunst betonen, hat Comte wohl die ethische Gesinnung, keineswegs aber die Geschmacksrichtung gemein; er, der die „Idealisation", die Vorführung von Musterbildern der Vollkommenheit in jeder Gattung, für den eigentlichen Beruf der Kunst hält, könnte nicht anders als das härteste Verdammungsurteil über den modernen Naturalismus sprechen; seine Sympathien sind, obschon er Byron, Walter Scott und die gemütstiefe Kunst des Mittelalters recht wohl zu würdigen versteht, obschon ihm Racine gar zu kalt und geziert scheint, so daß er Corneille den Vorzug giebt, im ganzen zweifellos auf der klassicistischen Seite, sie gehören jener Kunst, zu deren vornehmsten Vertretern auf dem Gebiete des Dramas ja schließlich auch Corneille so gut wie Racine gezählt werden muß; die Typisierung bezeichnet Comte, weil sie die nebensächlichen Züge zurücktreten läßt und nur die Hauptcharaktere festhält, sogar als die getreuere Darstellung im Vergleich zur streng realistischen und individualisierenden Manier: kurz, „die Moderne" würde in ihm, wenn er sie hätte erleben können, den entschiedensten, unversöhnlichsten Gegner gefunden haben.

Ganz anders Proudhon. Jene für die „Moderne" oder wenigstens für einen Teil derselben, für ihre Anfänge so charakteristische Verbindung social-ethischen Eifers mit ausgesprochener Vorliebe für nackten Realismus zeigt sich genau ebenso schon bei dem großen Socialphilosophen: Proudhon ist der unerschrockene, rücksichtslose Vorkämpfer der Theorie, welche Courbet und andere Gesinnungsgenossen auf verschiedenen Kunstgebieten in die Praxis umgesetzt haben, — und wenn sich schon ein feiner Unterschied zwischen der Nuancierung seiner Anschauungen und derjenigen des heutigen, von social-ethischer Tendenz erfüllten Naturalismus auffinden ließe, so könnte er höchstens darin erblickt werden, daß die Modernen mit klarerem Bewußtsein und entschiedenerer Absicht die Schilderung von Elend, Jammer, sittlichem und physischem Schmutz als Mittel zur Aufstachelung der Geister benutzen, daß sie mehr von dem bald geheimen, bald ausdrücklichen Bestreben geleitet werden, durch wahrheitsgemäße, ungeschminkte Kennzeichnung der gegenwärtigen Zustände die Unerträglichkeit derselben fühlbar zu machen und so endlich deren Beseitigung zu veranlassen, während den französischen Denker vielleicht in erster Linie ein naiver Haß gegen das Aristokratische und eine

durchaus unmittelbare Sympathie für alles zum Volke Gehörige, das arme, arbeitende Volk im Gegensatze zu den vornehmen Kreisen Auszeichnende beseelt hat. Darum perhorresciert Proudhon die Kunst in ihrer höchsten Blüte, die Kunst Raffaels und Tizians: sie ist ihm verleidet als das Produkt einer herzlosen aristokratischen Gesellschaft und er wendet sich zürnend ab von den schönen Madonnen, in deren idealen Formen er nur die verhaßten Gestalten der reichen Müßiggängerwelt wiederfindet; — denn mit der Behauptung, daß auch allzu starke sexuelle Reize, viel stärkere als von den Werken der antiken Kunst, von diesen Schöpfungen der Italiener ausgehen, daß die göttlichen Jungfrauen Raffaels, „moins divines, plus humaines que les déesses de l'Olympe," ein weniger reines Gefühl („un sentiment moins pur") einflößen als die griechischen Statuen — „La Vénus de Milo, toute nue, est plus chaste que la plus respectable de Madones vêtue jusqu'au menton et tenant dans ses bras l'enfant Jesus" —, konnte es ihm ja wohl kaum rechter Ernst sein, abgesehen davon, daß sich diese Bemerkungen über die Renaissancekunst in dem nicht ausschließlich von ihm selber herrührenden siebenten Kapitel finden, also vielleicht Zuthaten der Herausgeber vorstellen und daß überdies den scheinbar im Tone des Vorwurfs gemeinten Äußerungen andere Sätze gegenüberstehen, welche dieselbe Behauptung von dem erotischen Charakter der christlich-italienischen Kunst aufstellen, aber keineswegs wie ein Tadel klingen, sondern im Gegenteil gerade an diesen Charakter den Vorzug höherer Schönheit — „Ces belles saintes, avec leur expression chrétienne, me paraissent assurément plus belles, à moi, que les déesses impassibles des Grecs" — knüpfen zu wollen scheinen. Mochte also Proudhon seine Verwerfung der Italiener in noch so subtile philosophische Formeln kleiden, mochte er ihre angebliche Inferiorität gegenüber der ascetischen Frühkunst des Mittelalters scharfsinnig auf ihren Widerspruch gegen den Geist des Christentums, auf den Zwiespalt zwischen Gehalt und Form, beziehungsweise auf die Inangriffnahme eines unlösbaren Problems, nämlich der Aufgabe, die zwei unversöhnlichsten Gegensätze („les deux choses les plus incompatibles"): den christlichen Spiritualismus und die ideale hellenische Sinnenschönheit („la spiritualité du sentiment chrétien et l'idéalité des figures grecques") zu vereinigen und zu versöhnen, zurückführen, er täuschte sich mit alledem doch nur selbst über die innersten Gründe seiner Stimmung; in Wahrheit wurzelte seine Abneigung offenbar nur darin, daß ihm alles Aristokratische überhaupt ein Greuel war, und deshalb pries er mit solcher Begeisterung die Niederländer, die das ihm teure Volk zum ersten Male als Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt, die dem gemeinen Manne, im schmutzigen Kittel, mit derben,

schwieligen Händen, gleichsam das Bürgerrecht im Reiche des Schönen erobert hatten.

Allerdings war das nicht das einzige Motiv für das Verhalten Proudhons. Nicht nur der Demokrat, sondern insbesondere auch der Gegner der metaphysischen Transscendenz, der Vertreter einer durchaus immanenten Weltanschauung fand sich von der einen Kunstrichtung angezogen und erwärmt, von der anderen um ihrer Stoffe willen frostig berührt und abgestoßen. Im geraden Gegensatze zu Comte war Proudhon bekanntlich ein aufrichtiger Verehrer der Reformation; ähnlich wie Feuerbach galt auch ihm — ob mit Recht, muß dahingestellt bleiben — Luther gewissermaßen als der Vorkämpfer des Positivismus, als der Mann, der zuerst in die Riesenburg des mittelalterlichen Spiritualismus und Supranaturalismus Bresche geschossen, und da nun Proudhon in der niederländischen Kunst nur eine Teilerscheinung der Reformation, in dem Geiste dieser Kunst nur eine Offenbarung des allgemeinen protestantischen Geistes auf besonderem Gebiete erblicken zu müssen glaubte, so ergab sich seine Stellungnahme daraus ganz von selbst. Den inneren Zusammenhang zwischen der Reformation und dem Charakter der holländischen Malerei sucht das achte Kapitel in folgenden scharfgemeißelten Sätzen klarzulegen: „La Renaissance avait vaincu le gothique; la Réforme, à son tour, fit échec à la nouvelle idolâtrie. Qu'est-ce que la Réforme? En religion, c'est la liberté d'intreprétation et de croyance, le culte en esprit et en vérité, partant la mort de toute peinture et sculpture surnaturaliste et symbolique; en fait d'Église, la négation du sacerdoce, de l'épiscopat, de la papauté, ‚no popery' en politique, l'égalité de tous devant la loi, l'abolition des castes, les moeurs citoyennes, la prééminence du principe fédératif sur le principe dynastique. Après une telle débâcle, que restait-il pour l'art? La fatalité même de l'élimination, la logique des choses l'indiquent: il restait la roture, quoi donc? la vie laïque, vulgaire et ses triviales occupations. Plus de symboles, plus d'idoles, plus de noblesse, plus de moinerie; à leur place, l'humanité industrieuse, savante, positive: voilà le nouveau domaine de l'art et sur quoi devra s'exercer l'ideal." So nennt der geistvolle Franzose in mehr als einem Sinne Rembrandt den „Luther der Malerei"; denn die „neue Ästhetik", welche dieser „Reformator der Kunst" „inaugurierte", hatte ja wirklich nach Proudhons Meinung die religiös-philosophische Umwälzung, die von dem Protestantismus ausgieng, zur Grundlage, war geradezu eine Konsequenz dieser Umwälzung. „Dans le tableau improprement appelé la ‚Ronde de nuit'," so wird an einem Beispiele das Wesen der „neuen Ästhetik"

erläutert, „Rembrandt peint, d'après nature et sur figures originales, une scène de la vie municipale, et d'un seul coup, dans ce chef-d'oeuvre de chefs-d'oeuvre, il éclipse toute l'ostentation pontificale, les couronnements de princes, les tournois nobiliaires, les apothéoses de l'ideal." Aus dieſer Exemplifikation erſieht man am ſchönſten, wie bei Proudhon ſtets beide Geſichtspunkte, der religiös-philoſophiſche und der politiſch-ſociale, verſchmelzen, wie er mit dem Zuſammenbruch der Transſcendenz, welchen angeblich der Proteſtantismus herbeigeführt hat, den Sturz des Feudalſyſtems in notwendige Verbindung bringt, wie ihm Reformation, diesſeitige Weltanſicht und ſociale Demokratie weſentlich eins ſind und wie er ſchließlich alle dieſe geiſtigen Mächte oder Triebkräfte ihren Ausdruck finden läßt im künſtleriſchen Realismus.

Man würde Proudhon vielleicht Unrecht thun, wenn man ihm dieſelbe geringe Empfänglichkeit für die Reize von Poeſie- und Kunſtſchöpfungen nachſagen wollte, welche bei Comte immerhin zu konſtatieren iſt. Es iſt vielmehr wahrſcheinlich, daß ſein feuriger, leicht erregbarer Geiſt auch vom Schönen, von Werken echter Kunſt lebhaft bewegt wurde, ja es läßt ſich kaum verkennen, daß ſogar in jene ſeltſame Beurteilung der Italiener einerſeits und der Niederländer andererſeits, welche hier als für ſeine Denkweiſe ſo charakteriſtiſch dargelegt wurde und welche in der That dazu verleiten könnte, ihm den äſthetiſchen Sinn ſchlechtweg abzuſprechen, neben den philoſophiſchen und politiſch-ſocialen auch wirklich und rein äſthetiſche Motive mit hineinſpielen. Ausdrücklich ſagt er nämlich, die durch die Reformation bedingte, von ihr notwendig gemachte Kunſt ſei ſicher ein wenig ſchwieriger als alle Kunſt der Ägypter, der Griechen, der Chriſten und der Renaiſſance zuſammen: „l'art qui prend pour sujet, matière et moyen, le train de la vie ordinaire est plus difficile que celui qui s'alimente d'allégories, de formes idéales et de pensées béatifiques." Das iſt aber ſo gewiß eine ſpecifiſch äſthetiſche Auffaſſung, ſo gewiß das Princip der Schwierigkeitsüberwindung den wichtigſten äſthetiſchen Principien beigezählt werden muß, und man braucht nur die Gegenüberſtellung von Rembrandts „Anatomen" und Raffaels „Schule von Athen" zu leſen, um ſich zu überzeugen, daß jene relative Wertſchätzung der beiden Kunſtrichtungen nicht bloß ein Ausfluß theoretiſcher Voreingenommenheit, ein Ergebnis philoſophiſcher und politiſcher Maximen war, daß Proudhon vielmehr auch die Wirkung äſthetiſcher Geſetze, und zwar noch anderer Geſetze als des der Freude an Schwierigkeitsbeſiegung, in vollſter Lebendigkeit an ſich erprobt und auf Grund eben ſolcher Wirkung ſeine Urteile gefällt hat. „Mettez en regard," ruft er, „l'une de l'autre ‚l'École d'Athènes', de Raphaël, et la ‚Leçon d'anatomie', de Rembrandt; con-

sultez, dans la silence de votre réflexion, votre sentiment, et dites ensuite lequel a réveillé en vous le plus puissant idéal, du symbolique et idéaliste Italien, ou du positif et realiste Hollandais. Donc la peinture la plus concrète, la plus réaliste en apparence, peut éveiller un sentiment esthétique plus puissant, suggérer un idéal plus élevé, que la peinture la plus idéaliste, faite par le plus grande des maitres: à bon entendeur demi-mot." Wer kann angesichts dieser Worte zweifeln, daß der strenge, unbarmherzige Kritiker unserer Wirtschaftsverhältnisse für den Zauber des Charakteristischen eine tiefe Empfindung besaß und daß er insbesondere von dem Princip der Lust an starker Gefühlserregung, an den affektiven oder, wie die moderne englische Ästhetik sagt, „effusiven" Wirkungen der Künste, im Gegensatze zu bloßem Sinnesreize oder kalter Formschönheit, von dem Dubosschen Princip also, wie ich es gelegentlich genannt habe, bestimmt wurde, wenn er so überzeugt und zuversichtlich die Niederländer über die Renaissancekunst stellte?

Wie gesagt, Proudhon gebrach es sicher nicht an ästhetischer Empfänglichkeit. Aber nicht weniger sicher scheint es, daß diese Empfänglichkeit bei ihm beschränkt wurde durch ethisches Pathos und philosophischen Eifer, daß er seinen ästhetischen Emotionen nur insoweit Gehör schenkte, sie nur insoweit aufkommen ließ und ihre Regungen nicht gewaltsam unterdrückte, als die Rücksicht auf die hohen Ziele der Wahrheit und Sittlichkeit es verstattete. Er war vor allem Gehaltsästhetiker und stand schroff der Formästhetik gegenüber: allein eben seine Würdigung des Gehalts wurde wesentlich diktiert durch seine philosophische und social-politische Richtung. Nur ein Kritiker, der von Proudhons Ideen und Gesinnungen erfüllt war, konnte so über Davids sterbenden Marat urteilen, wie von dem Philosophen thatsächlich geschah, konnte dieses Gemälde „die Flamme" nennen, welche den Künstlern der Zukunft „die Bahn wies", und erklären, daß selbst die holländische Schule, „qui produisit des oeuvres plus achevées," nichts von solcher Kraft („de cette force") hinterlassen hätte. Das Gefühl der technischen, der künstlerischen Vorzüge überhaupt trat hier in den Hintergrund, ja verschwand völlig vor der Sympathie mit dem Stoffe, vor der glühenden Begeisterung für den Gegenstand. Der Schluß des 19. Kapitels im Werke Proudhons lautet: „L'idéal doit être subordonné à la vérité et à la justice, parce que celles-ci nous poussent sans cesse à l'action, à la recherche; tandis que l'idéal" — darunter ist das rein ästhetische Ideal, also kurzweg: das Schöne zu verstehen — „nous retient dans l'inertie et nous amollit. L'idéaliste est satisfait; il s'admire, il dédaigne, il est

étranger à tout. Le justicier est plus modeste: rien de ce que pensent ses frères et de ce qui leur arrive ne le trouve indifférent. — L'idéalisme doit toujours être ramené à la science et à la conscience, à la vérité et au droit, qui sont ses fins, subordonné au jugement dont il n'est que le préparateur et l'auxiliaire. Dieu, idéal de justice, est-il séparé de la justice: il devient pour nous un principe d'iniquité. — Au temps des Grecs et à la Renaissance, le beau étant pris pour le resplendissement du vrai, selon le mot de Platon, on avait le droit d'en conclure que l'on ne pouvait s'égarer dans la voie de l'idéal: l'idéal et l'idée, comme le beau, le vrai et le juste, étant identiques. Mais nous avons remarqué et nous persistons à dire que la beauté recherchée seule, et abstraction faite de la vérité et du droit, sans une conscience suffisante de la justice et sans une philosophie parallèle, n'est qu'une donnée incomplète, un mirage corrupteur. — L'identité de plus en plus approchée de ces trois éléments, beauté, science et justice, est aussi le but où nous allons, en vertu du progrès." Es erſcheint fraglich, ob dieſe Sätze ihren Wortlaut von Proudhon ſelbſt erhalten haben, da ſie einem der von den Herausgebern redigierten Abſchnitte entnommen ſind: zweifellos aber geben ſie in bündigſter Weiſe den Kern ſeiner Überzeugungen wieder und die Forderung, das Schöne im Wahren und Guten zu ſuchen, iſt für den Standpunkt dieſes Denkers kaum weniger bezeichnend als die ſtete, konſequente und uneingeſchränkte Identifikation der ſittlichen Güte mit der Gerechtigkeit, die völlige Erſetzung der Idee des Guten durch die des Gerechten. Die Identität des Schönen, Wahren und Guten, dieſe Identität als Unterordnung des Schönen unter die beiden andern Mächte verſtanden und das Gute in echt ſocialiſtiſchem Geiſte als Verwirklichung der Gerechtigkeit gefaßt, — das iſt das oberſte, klar ausgeſprochene Princip der Proudhonſchen Äſthetik.

Aus dieſem Princip aber ergeben ſich auch alle die Verſchrobenheiten, um nicht zu ſagen Tollheiten der Kunſtkritik des Philoſophen. Wohl iſt auch von andern der Grundſatz: „l'art pour l'art" als „irrationell, chimäriſch und unmoraliſch" verurteilt worden; ſchwerlich jedoch hat je ein anderer Äſthetiker einen dem innerſten Weſen der Kunſt ſo widerſprechenden, das Schöne als eine ſelbſtändige Potenz ſo rückſichtslos verleugnenden Satz aufgeſtellt wie Proudhon, da er die Forderung erhebt: „que dans toute oeuvre d'art on doit considérer en premier lieu l'idée même de l'oeuvre, son but pratique, et en second lieu l'execution: les effets avant les moyens; le contenu avant le contenant; la pensée avant sa réalisation." Auch dieſer Kanon iſt vielleicht ſeinem Wortlaute nach

von den Herausgebern formuliert worden; aber daß er wieder den Geist der Proudhonschen Lehre in der getreuesten, zutreffendsten und vollständigsten Weise ausdrückt, dafür legt das ganze Buch fortlaufendes Zeugnis ab. Man darf sagen: wo Proudhon seinem lebendigen ästhetischen Gefühle folgt, da wird er seinen Grundsätzen untreu oder läßt er sie wenigstens beiseite, unbewußt ganz anderen Motiven nachgebend; der Maßstab dagegen, mit dem er mißt in Befolgung seiner Principien, ist der wunderlichste, thörichteste, der sich erdenken läßt, er muß geradezu ein antiästhetischer heißen, und gewisse logische Schnitzer, phantasiemäßige Verwechslungen, wie sie beispielsweise darin zu Tage treten, daß der seltsame Kunstästhetiker sogar die steife Gebundenheit und eintönige Typisierung in der Kunst der alten Ägypter als „force collective" rühmt — er sieht in ihr eine „Originalität und Kraft des Stiles", „welche die ästhetische Anarchie niemals hätte hervorbringen können," und es ist, als begrüßte er darin thatsächlich eine Äußerung des socialen Geistes, als freute ihn schon die künstlerische Unterwerfung des stolzen, übermütigen Individuums unter die Normen der Allgemeinheit, welche kein Sicherheben des Einzelnen, und sei es auch bloß der äußeren Erscheinung nach, duldet, denjenigen, der etwa in seinem körperlichen Bilde hinaus will aus der Art des Volkes, unerbittlich auf das Niveau der Übrigen zurückschleudernd, — solche Verstöße einer manchmal nicht allzu exakten Begriffsfassung machen diese ganze Methode der Kunstbeurteilung im Grunde nicht schlimmer und verkehrter als sie ohnedies schon ist.

Trotz alledem aber schuldet die Ästhetik Proudhon Dank für seine eigenartige Unternehmung. Man kann und muß hinwegsehen über die Schrullen, Paradoxien und tendenziösen Verschrobenheiten des mächtigen Geistes, dem immerhin der eine Ruhm auch auf diesem Gebiete unbestritten bleibt, die Frage nach der socialen Aufgabe der Kunst, nach dem Verhältnisse, in welchem die Kunstpflege zu dem Ziele einer social-ethischen Gesellschaftsreform steht, neuerdings mit besonderem Nachdrucke aufgeworfen und in den Vordergrund der ästhetischen Diskussion gerückt zu haben. Daß heutzutage das Interesse an dieser Frage nicht geschwunden ist oder sich auch nur vermindert hat, daß man nicht daran denkt, sie von der wissenschaftlichen Tagesordnung abzusetzen, daß sie im Gegenteile die Geister mehr und lebhafter erregt als je zuvor, daß sich jetzt viel weitere Kreise mit ihr beschäftigen, als zu Proudhons Lebzeiten der Fall war, ist eine jedermann bekannte Thatsache. Unter den französischen Schriften, welche seither bis auf Jules Destrées „Art et socialisme" das Problem behandelt haben, verdient jedoch eine besondere Berücksichtigung, und zwar nicht sowohl wegen der Art, in der sie die Frage anfaßt und die sich im Gegensatze zur scharfen und markierten Weise

Proudhons durch hochgradige Verschwommenheit auszeichnet, als vielmehr wegen der Bedeutung, die ihrem Verfasser in der Geschichte der neuesten Ästhetik überhaupt zukommt, und daneben wohl auch wegen des Umstandes, daß Guyaus vielgenanntes Buch: „L'art au point de vue sociologique" nicht nur den Philosophen, sondern vermöge der Ausführungen des zweiten Teils über Wesen und Genesis des psychologischen und sociologischen Romans der Gegenwart, sowie über die philosophischen und socialen Ideen in der Poesie den Litterarhistoriker fast ebensosehr anzusprechen vermag. Daß gerade Guyau das Proudhonsche Problem — wenn wir es so nennen dürfen — wieder aufgenommen hat, ist kein Wunder. Die Stellung dieses Denkers gegenüber der modernen englischen Ästhetik, insbesondere derjenigen Herbert Spencers, Grant Allens, Bains und James Sullys, erinnert auffallend an das Verhältnis Herders zu Kant und den Kantianern. Schlecht geeignet, eine feste und sichere Begriffsbestimmung des Ästhetischen zu gewähren, leistet die Guyausche Betrachtungsweise um so vorzüglichere Dienste nach der entgegengesetzten Richtung, wo es gilt, zu verhindern, daß das Bereich der Schönheit und Kunst durch allzu starre Schranken von den Nachbargebieten abgesondert wird, mit denen es innerlich zusammenhängt und in die seine Erscheinungen durch allmähliche Übergänge verfließen. Keine ästhetische Theorie würde in der That weniger eine künstliche und gewaltsame Isolierung der Schönheitsgefühle verstatten als diejenige Guyaus. Denn dieselbe findet das auszeichnende Merkmal dieser Gefühle eben darin, daß sie auf Grund eines „allgemeinen und sozusagen kollektiven Reizes" das bewußte Leben unter allen seinen Formen: Sensibilität, Intelligenz, Wille wachrufen, daß eine Mehrheit gleichzeitiger psychischer Akte in ihnen verschmilzt und zusammenklingt, daß also in höherem Grad komplexe und bewußte Eindrücke ihre Voraussetzung bilden: — eine duftende Reseda im einfachsten Blumentopf wäre nach Guyaus Beispiel immerhin schön, während der leere Topf und der bloße, man weiß nicht woher dem Sinn zuströmende Resedengeruch nichts von ästhetischem Reize darböten. Guyau definiert daher das Ästhetische geradezu als „eine Ausbreitung, eine Art Resonanz" jener Erregungswelle, welche vorerst die einfache Empfindung ergiebt, „in unserem ganzen Innern, vor allem in unserer Intelligenz und in unserem Willen," er nennt in seinen berühmten: „Problémes de l'esthétique contemporaine" nach dem Muster des von der deutschen Psychologie, und zwar ursprünglich von den Herbartianern dargebotenen Terminismus „Empfindungston" die ästhetische Seite der Empfindung deren „Timbre" und er wendet speciell auf das Schönheitsgefühl jene Bezeichnung „cönästhetisch" an, die ein anderer französischer Kunstphilosoph, Beauquier, in dem Buche:

„La musique et le drame" mit Rücksicht auf die „allgemeine Atmosphäre", „worin sich alle Gefühle und alle Affekte bewegen", überhaupt gebraucht hatte. Es muß übrigens hervorgehoben werden, daß bis zu diesem Punkte Guyau mit seiner Anschauung keineswegs allein steht, daß vielmehr die hier kurz skizzierten Grundgedanken auch von anderen Philosophen geteilt werden, wie denn z. B. Ölzelt-Newin in seiner trotz aller Superstitionsreste und aller anfechtbaren Vorstellungen so bedeutenden, ja als Zeugnis höchsten philosophischen Ernstes bewunderungswürdigen „Kosmodicee" mit dem Verfasser der „Problémes". wo schon nicht völlig zusammentrifft — daß dies wirklich nicht der Fall ist, lehren seine Beispiele —, so doch in der Hauptsache sich begegnet, indem er gleichfalls „das Gefühl des Schönen erst durch einen Empfindungskomplex erregt" werden läßt. Allein, wenn nach Guyaus wie nach Ölzelt-Newins Auffassung das Kriterium des ästhetischen Gefühls in einer gewissen intrasubjektiven Universalität desselben liegt, so erweitert sich für den erstgenannten Denker die Universalität bei den höheren und zumal kunstästhetischen Gefühlen zu einer Verbindung des Ichs verschiedener Wesen, zu einer Wechselwirkung der Personen. „La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi." heißt es in „L'art au point de vue sociologique" wörtlich, „nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique; la solidarité sociale et la sympathie universelle va nous apparaitre comme le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée. — D'abord, il n'y a guère d'émotion esthétique sans une émotion sympathique; et pas d'émotion sympathique sans un objet avec lequel on entre en société d'une manière ou d'une autre, qu'on personnifie, qu'on revêt d'une certaine unité et d'une certaine vie. Donc, pas d'émotion esthétique en dehors d'un acte de l'intelligence par lequel on anthropomorphise plus au moins les choses en faisant de ces choses des êtres animés, et les êtres animés en les concevant sur le type humain." Teilen wir aber, nach Guyaus Meinung, schon im einfachen Naturgenuß unsere Seele der äußeren Welt mit, so treten wir beim Genusse des Kunstwerkes in innigen Verkehr sowohl mit dem Gemüte des Künstlers als mit dem, freilich zunächst nur in der Phantasie existierenden Geiste der dargestellten Wesen; sogar der primäre ästhetische Faktor der Freude an der Schwierigkeitsüberwindung — Guyau führt, nebenbei bemerkt, „la difficulté vaincue", dieses so wichtige und im ganzen so wenig gewürdigte, allerdings von Einzelnen, wie Veron, auch wieder überschätzte Princip ausdrücklich unter den Quellen des Wohlgefallens am Kunstwerke, als das zweite Element der „émotion artistique" auf —, sogar die Freude über die besiegte Schwierigkeit erscheint

diesem Ästhetiker bereits als sympathisches Vergnügen, soferne es Teilnahme an dem Urheber der Kunstschöpfung, an seiner Geschicklichkeit und seinen Erfolgen ist; und nach der Seite des Gegenstandes wäre das künstlerische Gefühl einfach „das sociale Gefühl, welches uns einem unseren ähnliches und durch den Künstler noch mehr angenähertes Leben genießen läßt". „Tous les arts." erklärt darum Guyau, „en leur fond, ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte."

Es ist hier nicht der Ort, die Beziehungen aufzudecken, welche die Guyausche Theorie zu den Lehren anderer Ästhetiker gewahren läßt, zu zeigen, wie die angeführte Deutung des Princips der Schwierigkeitsüberwindung unwillkürlich teils an die Worte des alten James Douglas erinnert: „It is not the subject of the poem alone, or the picture, or the music, which gives us pleasure, but our sympathy with the master minds, which have produced the great works of art", teils an Bains Bemerkungen über das sympathische Moment in der Freude über gelungene Nachahmung und an den Satz, womit unter anderen Beispielen der große englische Psychologe „the Aesthetic of utility" zu begründen suchte: „A workman, combining great strength with great skill, will execute with ease, what another man finds difficult, and the beholder derives a sympathetic pleasure from his power"; es ist hier auch nicht am Platze, darzuthun, inwieweit die Vorstellung von der Humanisierung, der sympathischen Beseelung des Kunstobjektes mit der Einfühlungsidee der neueren Associationsästhetik übereinstimmt. Und noch weniger gestattet natürlich der Zweck dieser Studie eine Kritik der Guyauschen Ansichten über das Schöne und die Kunst, die ernstlich auf ihren Wert und ihre Berechtigung prüfen einfach soviel als die meisten Grundfragen der Ästhetik erörtern hieße.

Aber ein anderer Punkt erfordert an dieser Stelle dringend seine Erledigung. Mit einigem Grund nämlich könnte gesagt werden, daß, so weit sie bisher gekennzeichnet wurde, die Lehre Guyaus von der socialen oder sociologischen Kunst zur Weiterführung des Comte-Proudhonschen Problems nicht das mindeste beiträgt. Es scheint vielmehr in dieser Lehre bloß der Lieblingsgedanke des Philosophen zum Ausdruck zu kommen, wonach es die Hauptaufgabe des 19. Jahrhunderts sei, „die sociale Seite des menschlichen Wesens und des Lebewesens überhaupt, welche von dem Materialismus in der egoistischen Form des vorigen Jahrhunderts zu sehr vernachlässigt worden war, hervortreten zu lassen" und den Einzelnen als Produkt der

gemeinschaft, seine Empfindungen, Ideen und Gefühle als Wirkungen mannigfachster Suggestion, sein ganzes Innenleben als ein Erzeugnis von Anziehungen und Abstoßungen durch andere Persönlichkeiten zu erweisen, so daß die Psychologie notwendig Sociologie, die Sociologie aber nach Guyaus eigenem Vergleiche eine Art „verwickelterer Astronomie" wäre. Allein abgesehen davon, daß die Raisonnements, mittelst welcher Guyau diese seine Lieblingsidee zu stützen versucht, ebensowenig durchaus bündig sind als die Thatsachen, von denen er ausgeht — man erinnere sich bloß der Berufung auf die hypnotischen Experimente von Pierre Janet! — durchaus verläßlich, abgesehen hiervon heißt dasjenige in einer bestimmten Sphäre, was der gewöhnlichen Anschauung als nicht social gilt, für social erklären offenbar noch nicht die Grenzen des anerkannt und zweifellos Socialen erweitern und die ganze Sphäre, das heißt hier die ganze Kunst, zu diesem wirklich in jene Beziehung setzen, welche Comte und Proudhon vor Augen gehabt. Nicht die theoretische Auffassung und Erklärung der Kunst, die Untersuchung, ob diese etwa kraft ihres inneren Wesens notwendig und unvermeidlich social sein müsse, sondern die ethisch-praktische Forderung, daß sie in ganz bestimmter Bedeutung social werde, ist in Frage, und es liegt auf der Hand, daß es gar keinen Sinn hätte, die letztere Forderung zu erheben, weil sich deren stete Erfüllung dann ja ohnedies von selbst verstünde, wenn nicht der Begriff der socialen Kunst weit enger gefaßt würde als von Seiten Guyaus geschehen ist. Indessen muß man zugeben, daß auch diesem Denker die Idee einer wahrhaft socialen, ethisch-praktischen Bestimmung der Kunst nicht mangelt. „L'art, sagt er, „poursuit deux buts distincts: il cherche à produire, d'une part, des sensations agreables (sensations de couleur, de son etc.), d'autre part. des phénomènes d'induction psychologique aboutissant à des idées et à sentiments de nature plus complexe (sympathie pour les personnages représentés, intérêt, pitié, indignation etc.), en un mot, tous les sentiments sociaux." Und wenn man noch zweifeln wollte, daß Guyau hierbei an altruistische, positiv-sociale Gefühle denkt, welche diese psychische Maguetwirkung der Kunst „inducieren" soll, so würde man eines Besseren belehrt werden durch seine spätere, wörtliche Erklärung: „Le but dernier de l'art est toujours de provoquer la sympathie; l'antipathie ne peut jamais être que transitoire, incomplète, destinée à ranimer l'intérêt par le contraste, à exciter les sentiments de pitié envers les personnages marquants par l'éveil des sentiments de crainte ou même de l'horreur." Es ist klar, daß Guyau für die Wahl der Mittel, durch welche die Kunst ihrer ethischen Bestimmung gerecht werden kann, einen unvergleichlich weiteren Spielraum

läßt als Proudhon und daß bei ihm allerdings die Vorstellung beständig mitunterläuft, die Kunst sei von selber und notwendig social; da er jedoch nicht behauptet, daß die für ein Kunstwerk wesentlichen Eigenschaften in allen einzelnen Erzeugnissen gleich verteilt seien, da er auch Wertunterschiede zwischen den mancherlei Werken zuläßt und bei Schätzung dieser Werke sich eines Maßstabes bedient, der nach seiner Ansicht vom Berufe der Kunst doch wenigstens teilweise ein ethischer sein muß, so unterliegt es nicht dem mindesten Zweifel, daß die praktischen Tendenzen seiner Kunstästhetik im großen und ganzen nach einer Richtung laufen, welche auch andere, von der Haltbarkeit des theoretischen Fundaments seiner Lehre nicht völlig überzeugte Menschen als „social" zu bezeichnen Grund hätten.

Dessoir nannte, wie oben erwähnt wurde, Tarde gewissermaßen als den ersten Fortsetzer des Schillerschen Gedankens einer sittlichen Volkserziehung durch die Kunst und verwies hierbei auf „La logique sociale". Wie unrichtig die Behauptung ist, daß erst durch dieses Werk „die Lücke" ausgefüllt worden sei, welche Dessoir entdeckt haben will, wie vielmehr eine solche Lücke in Wahrheit gar nicht besteht, da eine ganze Reihe von Philosophen jenen Schillerschen Gedanken selbständig konzipiert und weiter ausgeführt hat, dürfte wohl durch alles bisher Beigebrachte zur Genüge erwiesen sein; aber noch mehr! es kann sogar mit einigem Grunde bezweifelt werden, ob in einer Revue über diejenigen, welche den Bahnen unseres großen Dichters, meist wohl, ohne von dessen Intentionen etwas zu wissen, gefolgt sind und welche seiner Idee insbesondere die Wendung aufs Sociale gegeben haben, Tarde überhaupt eine besonders auszeichnende Nennung beanspruchen darf. Allerdings ist das neunte und letzte Kapitel in dem von Dessoir angezogenen Werke kunstästhetischen oder, richtiger gesagt, kunstphilosophischen Inhalts und in diesem Schlußkapitel: „L'art" entwickelt Tarde, es ist wahr, hinsichtlich des socialen Charakters der Kunst Anschauungen, die lebhaft an die Lehren Guyaus erinnern: aber, wenn schon bei diesen der theoretische über den praktisch-ethischen Standpunkt prävaliert, das heißt wenn es sich auch für Guyau mehr um die Frage nach dem ursprünglichen und allgemeinen Wesen, als nach dem aus sittlichen Gründen zu fordernden, dereinstigen Berufe der Kunst, mehr um die Frage, was die Kunst von jeher gewesen ist, als um die, was sie in Hinkunft sein soll, handelt, so ist das vielleicht in noch höherem Maße bei Tarde der Fall; — in noch höherem deshalb, weil hier die Vorstellung der ethisch-socialen Kunstmission unter der Fülle origineller, wiewohl großenteils verfehlter Ansichten fast verschwindet und keinesfalls zu den das Interesse in erster Linie fesselnden markanten, hervorstechenden Konzeptionen gehört. In der That heftet sich die Aufmerksamkeit des Lesers

so sehr an andere Punkte, an den Widerspruch, in welchem Tarde mit dem fast allgemein zugestandenen Satze von der Unmittelbarkeit des ästhetischen Gefallens durch die Behauptung tritt, daß das Schöne nicht bloß nicht, wie man bisher gemeint, das Gegenteil des Nützlichen, das heißt des unter Zweckrücksichten Betrachteten, sondern gerade umgekehrt das die meisten Zwecke Erfüllende, eine ganze Kette entlegener Absichten scheinbar der Verwirklichung Zuführende sei, — ferner an die vollständige Abdankung und Beseitigung des Princips des Charakteristischen, wie sie in der Erklärung der Formenfreiheit der entwickelten Musik- und Baukunst einerseits und des imitativen Charakters der Malerei und Skulptur andererseits aus dem Umstande liegt, daß die Natur eine unerschöpfliche Menge von Farbenkombinationen und irregulären Formen, also sämtliche nur irgend ausdenkbaren Muster plastischer und malerischer Darstellung enthalte, aber sehr wenig reguläre geometrische Gebilde und musikalische Tonfolgen biete, — oder an den Versuch, sowohl die Musik als die bildenden Künste von der Urkunst der Poesie in der Weise abzuleiten, daß die Rede zum Gesang würde, die Verzierungen oder Miniaturen der Manuskripte jedoch zu Gemälden oder Statuen auswüchsen, — die Aufmerksamkeit heftet sich so sehr an diese merkwürdigen Ketzereien und an ähnliche, zum Teil recht paradoxe Ideen, daß es daneben fast gar nicht beachtet wird, ja den Eindruck der Trivialität macht, wenn der Verfasser gelegentlich die bis zur heroischen Selbstverleugnung gesteigerten socialen Antriebe und Gesinnungen schildert, welche oft im Drama zum Ausdrucke kommen. Was Tarde unter „Socialisierung" der Gefühle versteht, mag wohl mittelbar der Lösung social-ethischer Aufgaben zum Vorteil gereichen, zunächst und unmittelbar hat diese „Socialisierung" mit der „socialen Frage" gar nichts zu thun; denn sie bedeutet einfach die specifische Funktion der Kunst, eine größere Zahl von Menschen, eine Gemeinschaft gleichzeitig und aus dem gleichen Anlaß das Gleiche empfinden zu lehren. Darin, daß Tarde auf diese Rolle der Kunst als Mittel der Gefühlsvereinheitlichung solches Gewicht legt, zeigt sich vielleicht ein kleiner Unterschied zwischen seiner Position und derjenigen Guyaus; man kann sagen, daß von dem Letzteren hauptsächlich der Inhalt der Kunstwerke, von dem Ersteren dagegen auch die formellen Kunstwirkungen auf die „sociale" Seite, welche sie darbieten, geprüft werden. Vor allem aber darf man nicht vergessen, daß dieses „Sociale", welches der eine wie der andere Denker in aller Kunst aufzufinden wähnt, grundverschieden ist von dem socialen Geiste, den Comte und Proudhon für die höchste, der Menschheit würdige Kunst gefordert haben.

In der jüngsten Zeit waren es vorzüglich österreichische Gelehrte und Schriftsteller, die zur Beantwortung der Frage nach dem Ver-

hältnis von Kunst und Socialethik wertvolle Beiträge lieferten; den allerneuesten Schriften, deren Gegenstand mindestens in diese Frage einschlägt, R. Mielkes „Volkskunst" (1896) und A. Fleiners „Ein Wort über volksthümliche Kunst" sind nämlich die Arbeiten Reichs und Burckhards vorangegangen. Dr. Emil Reich, den Fachästhetikern wohlbekannt durch seine Abhandlung über Gian Vincenzo Gravina, sowie die Studien: „Schopenhauer als Philosoph der Tragödie" und „Grillparzers Kunstphilosophie", hat in einem größeren Buche: „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksclassen" und in dem schwungvollen Vortrage: „Die Kunst und das Volk", welchen er auf dem Eisenacher Kongresse zur Förderung der ethischen Bewegung hielt, an den „äußerst bescheidenen Platz" erinnert, welchen „unsere staatliche Kunstpflege" „im Organismus der Gemeinschaftszwecke" einnimmt, und im Gegensatz zu diesem beklagenswerten Zustande die Eröffnung der Gemäldegalerien und Kunstmuseen für das Volk, allgemein zugängliche Konzerte und Theatervorstellungen, Sorge für Verbreitung gediegener Belletristik und für Abhaltung von Kursen zur Einführung in die Kunstgeschichte, damit den Werken der bildenden Kunst in den Museen ein besseres Verständnis entgegengebracht werde, als die Postulate bezeichnet, deren Erfüllung ein sich seiner Pflichten und Verantwortung bewußter Staat nicht mehr wird aus dem Wege gehen können. Rühmte es Reich aber unter den Schritten, welche in dieser Richtung gemacht worden sind, ganz besonders, daß das Wiener Burgtheater eben unter Burckhards Leitung als die vornehmste deutsche Bühne dem Volke den Genuß Goethescher, Schillerscher Grillparzerscher Dramen, somit wahrhaft klassischer Stücke zu billigen Einzelpreisen vermittelte, sprach er hohe Befriedigung über die schon damals vorhandene Absicht aus, diesen deutschen Meistern auch Shakespeare folgen zu lassen und verkündete er überdies mit aller nur zu wünschenden Entschiedenheit seine Uberzeugung, daß dem Volke gerade die hohe, klassische Kunst erschlossen werden müsse, so brach er andererseits im Eingange seines Vortrages auch eine Lanze für den Naturalismus der Neueren, und zwar für den von socialer Tendenz getragenen Naturalismus: mit feuriger Beredsamkeit pries er diese Richtung als das künstlerische Schaffen derjenigen, in welchen das Gewissen der Allgemeinheit wach geworden, die erfüllt sind von den großen Ideen der Gegenwart, derjenigen, denen die „Streitfragen der Zeit in Herz und Hirn brennen", kurz, als die Kunst der ganzen, vollen Männer, welche die erhabenen Ziele der Menschheit nicht aus den Augen verlieren, und nichts weniger als unerfreulich war ihm deshalb die Erscheinung, daß man heute überall auf Werke dieser Richtung stößt, so daß es einem schönseligen Ge-

müte kaum gelingt, ihren düsteren, beängstigenden, herzbeklemmenden Darstellungen zu entfliehen. Zwei Gedanken verschlingen und durchkreuzen sich also bei Reich, wenn er der Kunst einen socialen Beruf zuteilt: sie soll als eigentlich schöne Kunst den Armen und Ärmsten dargeboten werden und deren Seelen mit „edlerem, würdigerem Lebensinhalte" erfüllen; sie soll aber auch in Vorführung von Schreckbildern des Elends und der Verrohung furchtbar ernste Mahnworte zu den Glücklichen sprechen, welche bisher ihre Schuld an die Gesamtheit so schlecht abgezahlt, ihre Pflichten gegen den Nebenmenschen so schnöde vernachlässigt haben. Den Armen, Niederen erheben und veredeln, das Gewissen des Reichen und Hochgestellten aber aufrütteln, daß sie auch ihrerseits an dieser Veredlung, diesem Emporziehen des dürftigen, in Schmutz versunkenen, oft vertierten Bruders mitarbeiten — so ließe sich der Doppelberuf der Kunst im Sinne Reichs etwa ausdrücken. Darum sieht er keinen Widerspruch zwischen der Anerkennung der idealen und der Verteidigung der modernen naturalistischen Kunst. „Die Kunst", versichert er, „soll ja helfen, eine bessere Welt auszubauen, das geschieht auch dadurch, wenn sie Schwären oder Pestbeulen moderner Zustände bloßlegt und so zu ihrer Abänderung anspornt; das gleiche Ziel wird da lediglich auf entgegengesetztem Wege erstrebt, als wenn sie uns in eine holde, erträumte, schönere Welt versetzt, wogegen die täglich uns umgebenden Dinge schal, glatt und unbefriedigend erscheinen." Immerhin aber sind es zwei verschiedene Aufgaben, die hier der Kunst gestellt werden, mögen sie beide auch nach demselben Ziele weisen, und diese Verschiedenheit hat nun der zweite österreichische Ästhetiker, der das Problem in Angriff nahm, zugleich der Mann, welchen Reich als denjenigen bezeichnet, der den größten Anteil an der beginnenden Verwirklichung der social-ethischen Forderungen für das Kunstleben unseres Vaterlandes sich zuschreiben darf, der geistvolle und hochgebildete ehemalige Direktor des Burgtheaters Max Burckhard mit logischer Schärfe und Strenge sichtbar gemacht. Burckhards Schrift bietet in der That die geeignetste Grundlage für die Diskussion des Gegenstandes; an ihre präzisen und prägnanten Aufstellungen läßt sich die Untersuchung aller Einzelmomente der ganzen bedeutungsvollen Frage am besten anknüpfen.

Wielands Don Sylvio und Cervantes' Don Quijote.

Von Stephan Tropsch in Agram.

Einleitung.

„Don Quixote, den er (Baumer) mit Wieland las, und Sancho Pansa waren nach Baumer die wahren Repräsentanten des Menschengeschlechts, es mag schwärmen und fanatisiren, wie es will." Diese Worte zeichnet K. A. Böttiger, Litterarische Zustände und Zeitgenossen 1, 162, aus Wielands Mund am 18. Oktober 1795 auf. Die Lektüre des Don Quijote mit dem Arzt und Professor der Philosophie Dr. Joh. Wilh. Baumer in Erfurt wird nochmals aus Wielands Mund bezeugt von Böttiger in Raumers Historischem Taschenbuch 10, 387. Die Zeit dieser Lektüre ist das Jahr 1749, das Wieland nach Abgang von Kloster Berge als Student in Erfurt zubrachte.

Wielands Kenntnis des spanischen Romanes und seines Verfassers wird ferner bestätigt durch viele Briefstellen (vgl. z. B. Wielands Ausgewählte Briefe, herausgegeben von Geßner 1, 280. 319 u. ö., ferner Neue Briefe Wielands vornehmlich an Sophie von La Roche, herausgegeben von Hassencamp, Stuttgart 1894, S. 19 f. 220. 242 u. s. w.).

Im Juni des Jahres 1763 begann Wieland mit der Ausarbeitung seines Don Sylvio von Rosalva und beendigte ihn Anfang 1764. Da nun schon ein flüchtiger Blick in diesen Roman lehrt, daß seine Darstellung, Komposition und Tendenz mit der des spanischen Romanes sich berührt, liegt bei Wielands Bekanntschaft mit dem Don Quijote schon von vornherein die Vermutung einer Beeinflussung nahe. Wenn wir nun an die ziemlich rasche Ausarbeitung denken und Böttigers Mitteilung (Litterarische Zustände und Zeitgenossen 1, 164) lesen, Don Sylvio sei das einzige Buch, das Wieland absichtlich um ein Honorar zu erhalten, geschrieben habe, da er für eine ihm sehr teure Person habe Geld schaffen müssen, gewinnt unsere Vermutung schon sehr an Wahrscheinlichkeit, besonders wenn wir bedenken, daß Wieland selbst einmal zu Böttiger sagte: „Ich habe nie etwas gedichtet, wozu ich nicht den Stoff außer mir, in irgend einem alten Romane, Legende oder Fablian gefunden hätte" (a. a. O. 1, 182).

Wenn wir nun an Wielands Roman selbst näher herantreten, werden wir wiederholt direkte Erwähnungen oder Anspielungen an Cervantes' Don Quijote darin finden, wodurch die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung nahezu zur Gewißheit wird. Der Übersichtlichkeit wegen lasse ich die betreffenden Stellen folgen. In einem der ersten Kapitel sagt der Dichter: „Wir werden nicht unbegreiflich finden, daß er (Don Sylvio) nur noch wenige Schritte zu machen hatte, um auf so abentheuerliche Sprünge zu gerathen, als seit den Zeiten *seines Landsmannes, des Ritters von Mancha*, jemals in ein schwindlichtes Gehirn gekommen sein mögen" (Buch 1, Kapitel 3).[1]) Ähnlich urteilt auch Laura, Donna Felicias Kammerjungfer, indem sie über Don Sylvio sagt: „*Hier ist ja noch mehr als Don Quixotte*" (3, 9), und wenige Kapitel später begründet sie dieses Urteil folgendermaßen: „Mich däucht, er könnte eine Art von einem *jungen Don Quixotte* seyn, der, nach Pedrillo Ausdruck, *auf der Feerey, wie der Ritter von Mancha auf der irrenden Ritterschaft* herumzöge . . ." (3, 12). — Als Pedrillo einen Baum für einen Riesen ansieht und auch seinem Herrn das glaublich machen will, sagt Don Sylvio: „Ich glaube zum Henker, *du willst einen Don Quischotte aus mir machen*, und mich bereden, *Windmühlen für Riesen anzusehen?*" (3, 1), womit auf das bekannte Abenteuer des tapferen Manchaners hingewiesen wird. Eine Anspielung an Cervantes' Roman enthalten Wielands Worte, Don Sylvio sei in seine Prinzessin so verliebt „als es jemals ein *irrender Ritter* .... in seine *Dulcinea* ..... gewesen ist" (7, 5). — Don Sylvios Begleiter, Pedrillo, wird schon vom Dichter selbst mit Sancho Panza verglichen. Wieland sucht zu rechtfertigen, weshalb er gegen Ende seines Romanes Pedrillo ganz bei Seite läßt und sagt unter anderem: „Es ist wahr, man könnte uns das Exempel des *Sancho Pansa* einwenden, welcher in dem Schlosse, wo *sein Herr* (Trotz seinen Feinden, den Zauberern und Mohren) so wohl aufgenommen wurde, allezeit mit von der Gesellschaft war, allenthalben freyen Zutritt und so gar die Ehre hatte, die Frau Herzogin mehr als einmal unter vier Augen zu sprechen. Allein man muß sich erinnern, daß es dort darum zu thun war, mit der feyerlichen Narrheit des Ritters und der schalkhaften Dummheit des Stallmeisters sich lustig zu machen . . ." (7, 1). Schließlich ist noch folgender Stelle zu gedenken: „Mancher denkt zu fischen und krebset, sagte der *weise Sancho* ..... zu seinem *Herrn*" (1, 8).

---

[1]) Ich citiere nach der ersten Ausgabe („Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva." Ulm 1764), die ich der Güte des Herrn Professor Seuffert verdanke.

Von diesen sieben Stellen entfallen sechs auf den ersten, und nur eine auf den zweiten Teil des Wielandischen Romanes. Man darf vermuten, daß Wieland den spanischen Roman dort, wo er ihn am häufigsten erwähnt, wohl auch am häufigsten benutzt haben wird, denn seine Abhängigkeit von fremden Mustern suchte er niemals absichtlich zu verbergen. Und somit kämen wir auf rein theoretischem Wege zu folgendem Schlusse: Wielands Don Sylvio lehnt sich vorzugsweise im ersten Teile an Cervantes' Don Quijote an, der zweite Teil dagegen ist bedeutend selbständiger. Inwieweit diese Vermutung den Thatsachen entspricht, kann erst am Schlusse der Untersuchung gesagt werden.

Daß Wielands Roman eine Nachahmung des Don Quijote ist, wurde schon früh erkannt (vgl. Allgemeine Deutsche Bibliothek I, 2, 97 ff.; Thomas Abbt, Vermischte Werke 3 [1782, neue Auflage von 1771], 326 [Mendelssohns Brief an Abbt vom 16. Hornung 1765]; A. W. Schlegel, Vorlesungen III, in Seufferts Litteraturdenkmalen 19, 80. Von den Neueren vgl. besonders Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung 4^5, 307 f. Auf andere Schriften wird im Verlaufe der Untersuchung hingewiesen werden); man begnügte sich jedoch mit wenigen und dazu ganz allgemeinen Beobachtungen, die die Art und Weise von Wielands Verwertung seiner Vorlage nicht erkennen lassen. Daher schien es geboten eine genaue Vergleichung beider Werke anzustellen, weil es nur auf diese Weise möglich ist festzustellen, was alles Wieland herübernimmt und wie er es verwertet; nur auf diese Weise kann seine dichterische Eigenart richtig beurteilt werden.

Die vorliegende Untersuchung verdankt ihre Entstehung einer Anregung des Herrn Professor Dr. Bernhard Seuffert, dessen bewährter Rat mir wiederholt zu teil ward.

Vergleich beider Romane.[1]

a) Allgemeiner Gang. Komposition.

Schon die Tendenz beider Romane weist eine unverkennbare Ähnlichkeit auf. Wie sich Cervantes gegen die schalen Ritterromane seiner Zeit wendet, zieht Wieland gegen die Feenmärchen ins Feld.

[1]) Ich citiere Cervantes nach der trefflichen Übersetzung von Ludwig Braunfels (4 Bände, Stuttgart und Berlin, Spemann), denn von alten Ausgaben ist mir nur die deutsche von 1683 („Don Qvixote Von Mancha, Abentheurliche Geschichte." 2 Theile, Basel und Frankfurt) zu Gesicht gekommen; sie wurde mir von der Göttinger Universitätsbibliothek in bereitwilligster Weise zur Verfügung gestellt, wofür ich auch an diesem Orte meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Aber leider weicht diese Übersetzung vom spanischen Original so weit ab, daß mit

Aber der geniale Spanier bekämpft ein in seinem Volke allerorts tief eingewurzeltes Übel, der Deutsche dagegen befehdet einen Unsinn, der fast gar nicht in Deutschland, sondern nur in Frankreich und außerdem in Wielands eigenem Herzen einen Platz sich erobert hat. Nachdem er aber die Unwahrheit und Widersinnigkeit dieser Feenmärchen erkannt hatte, sucht er sie lächerlich zu machen, indem er ihnen die Wirklichkeit entgegensetzt. Er verspottet also auch seinen eigenen Fehler, und im großen und ganzen ist Don Sylvio der Dichter selbst. Aber die Wirkung beider Werke war grundverschieden. Während nämlich durch Cervantes' Spott die Ritterbücher wirklich verdrängt wurden, blieben trotz Wielands Roman die Feenmärchen nach wie vor in gleicher Gunst, und was besonders bezeichnend ist — bei dem Verfasser des Don Sylvio selbst! Er faßte seine Aufgabe nicht eben allzu ernst auf.

Wie der edle Junker von Mancha mit einem Schildknappen auszieht, um Ritterthaten zu vollbringen, so tritt Wielands Held ebenfalls in Begleitung eines Dieners die Reise an, um Feenzauber zu suchen. Ihre Hirngespinste lassen sie die Wirklichkeit nicht erkennen, und beide idealistisch angelegte Helden kämpfen gegen den alltäglichen Realismus, wobei sie aber stets unterliegen. Diese Niederlagen vermögen sie jedoch nicht zu bestimmen die falschen Ideale aufzugeben, denn sie finden immer eine ihren Phantasiegebilden entsprechende Entschuldigung: Beide Abenteurer glauben von bösen Zauberern begleitet zu werden, die alles um sie herum verwandeln, um ihnen den Ruhm des Sieges nichtig zu machen.

Im weiteren Verlaufe beider Romane sucht die Umgebung die Helden zu heilen. Die Art und Weise, auf die das erzielt wird, ist in beiden Werken verschieden. Don Quijote heilt im wesentlichen die Zeit selbst, Don Sylvio dagegen die von seiner Umgebung beigebrachten Vernunftgründe, mehr aber noch die Liebe zu einem Wesen, das nicht ein Phantom, sondern ein Weib von Fleisch und Blut ist. Überhaupt muß zugegeben werden, daß Wieland — obwohl er sonst hinter seinem großen Vorbild weit zurückbleibt — die geistige Genesung seines Helden weit wahrscheinlicher darstellte und viel besser psychologisch motivierte, als Cervantes, der die plötzliche Abkehr

Rücksicht auf die engere Übereinstimmung zwischen Original und Don Sylvio sie von Wieland nicht oder doch nicht allein benutzt sein kann. Wem der deutsche Don Quijote von 1734 (Goedeke 3^2 246) und die alten französischen Drucke zugänglich sind (denn das spanische Original wird ja Wieland kaum gelesen haben, obwohl der bei seinem Tode aufgenommene Bücherkatalog auch einen spanischen Don Quijote verzeichnet), der möge meine Untersuchung überprüfen. Für diese bin ich mir bewußt, daß nur die Sachenkongruenz völlig beweiskräftig ist; die Übereinstimmung in Wendungen kann zufällig sein.

seines Junkers von den früheren Thorheiten nicht genügend vorbereitete und motivierte. Wieland hat nämlich, trotz aller Mängel seiner Arbeit, nach dem Leben gezeichnet; sein Held existierte nicht wie der spanische nur in der Phantasie des Dichters, er lebte auch in Wirklichkeit. Wieland hat im Don Sylvio zum großen Teil sich selbst und seine Schwärmerei lächerlich gemacht und zugleich seine allmähliche geistige Genesung geschildert. Es ist sein erstes Werk, zu dem er den Stoff — teilweise wenigstens — aus seinem eigenen Leben nahm.

Beide Romane zerfallen in zwei Teile, und diese wieder in einzelne Bücher und Kapitel (die Einteilung in Bücher ließ Braunfels fallen). Auch für die Kapitelüberschriften fand der deutsche Dichter in Cervantes einen Vorgänger. Beide geben da den Inhalt des betreffenden Abschnittes nicht kurz und objektiv an, sondern setzen sehr gerne längere abhängige mit subjektiven Bemerkungen untermischte Sätze, die häufig in absichtlich lächerlicher Weise die Neugier des Lesers wecken sollen. Dabei behandelt nicht durchwegs jedes Kapitel etwas neues, sondern zuweilen gehören zwei oder auch drei Abschnitte inhaltlich sehr enge zusammen (vgl. z. B. *DS* 5, 11—13; 6, 1 und 2 — *DQ* 1, 33—35; 1, 39—41; 1, 49 und 50).

Der Held ist zwar in beiden Romanen der Mittelpunkt der Handlung, aber nicht alles, was erzählt wird, steht in unmittelbarem Zusammenhange mit ihm. Cervantes' eingeschaltete Novellen sind ganz und gar überflüssig und entbehrlich; Wielands Geschichte des Prinzen Biribinker steht auch in keinem engen Zusammenhang mit dem übrigen Roman, denn der Grund, man wolle dadurch erproben, wie weit Don Sylvios Glaube an die Feenmärchen gehe, kann die umständliche Erzählung dieses Märchens nicht genügend rechtfertigen. Der beste Beweis für die Entbehrlichkeit dieser Geschichte ist der Umstand, daß sie, gerade wie Cervantes' eingeschaltete Novellen, später auch gesondert ediert werden konnte. Anders verhält sich die Sache mit der Erzählung von Jacintens Lebenslauf, die doch die verschollene Schwester Don Sylvios ist und nun den Bruder von dessen Prinzessin heiratet, wodurch auch Don Sylvios Verehelichung leichter zu Stande kommt.

Nach dieser allgemeinen Parallele wenden wir uns zur Vergleichung der einzelnen Motive und des Stils beider Romane, wobei eine genaue Trennung freilich nicht immer durchgeführt werden kann, da bei der Besprechung formaler Entlehnungen häufig auch der Inhalt vergleichbar ist, und umgekehrt die inhaltlichen Entlehnungen sehr oft auch in Bezug auf die Form Berührungspunkte aufweisen.

b) Einzelne Motive.

Schon der Name des Helden in Wielands Roman erinnert deutlich an sein Vorbild: Don Sylvio von Rosalva — Don Quijote von der Mancha. Die Erlebnisse beider trugen sich „vor einigen Jahren" (Don Sylvio = *DS* 1, 1) — „vor nicht langer Zeit" (Don Quijote = *DQ* 1, 1) zu. Don Quijote lebt „an einem Orte der Mancha", an dessen Namen sich der Dichter nicht erinnern will (1, 1); Don Sylvio „in einem alten baufälligen Schloß der Spanischen Provinz Valencia" (1, 1); auch hier wird der Name des Dorfes nicht angegeben.

Die Charaktere beider Helden weisen sehr viele gemeinsame Züge auf. Beide sind Idealisten; sie sind gutherzig (*DS* 1, 11; 3, 2; 3, 9 — *DQ* 1, 20; 2, 13; 2, 74), liebenswürdig und freundlich (*DS* 1, 9; 2, 2 — *DQ* 1, 2; 2, 3; 2, 30 u. ö.). Don Sylvio sowohl als Don Quijote ist leichtgläubig (so glaubt z. B. Don Sylvio die im Geschmacke der Märchen momentan erfundene Geschichte vom Prinzen Biribinker, und Don Quijote die den Ritterbüchern angepaßte Stegreiferzählung Dorotheas 1, 30); ferner sind beide schamhaft (*DS* 3, 6 — *DQ* 2, 31; 2, 48). Don Sylvio ist ebenso tapfer und unerschrocken wie sein berühmter Landsmann (*DS* 4, 3; 4, 8 — *DQ* 1, 15; 1, 20; 1, 52 u. ö.); jähzornig sind zwar beide, sie sind aber auch versöhnlich (*DS* 4, 6 — *DQ* 1, 30; 1, 46). Beide Helden stehen zu ihren Dienern in fast freundschaftlichem Verhältnis.

Don Sylvio beschäftigte sich mit den verschiedensten Wissenschaften, über deren „subtilste Fragen" er wunderbar zu „perorieren" wußte (*DS* 1, 2; vgl. auch 4, 7), so daß ihn Pedrillo für den gelehrtesten jungen Edelmann in ganz Spanien (3, 9) erklären konnte. Auch Don Quijote ist eigentlich ein ganz gescheiter Mann, der viel versteht und der über die verschiedenartigsten Dinge, wenn es sich nur nicht um Rittergeschichten handelt, ganz vernünftig urteilt (z. B. 1, 25; 1, 30; 1, 37 f.; 1, 49; 2, 1; 2, 6; 2, 16; 2, 22; 2, 42 ff.). Pedrillo hat von dem Rednertalent seines Herrn eine so hohe Meinung, daß er sagt, wenn Don Sylvio ein Pfarrer wäre und auf die Kanzel stiege, gäbe es viel Thränen (*DS* 3, 7); ähnlich sagt die Nichte Don Quijotes, ihr Oheim könnte im Notfalle auf die Kanzel steigen und predigen (*DQ* 2, 6); ja Sancho sagt sogar, Don Quijote könnte zwei Kanzeln auf jeden Finger nehmen und predigen (2, 22). Ähnlich äußert sich der Diener über seinen Herrn auch *DQ* 1, 18 und 2, 58. An einer anderen Stelle (*DQ* 2, 20) sagt Don Quijote, Sancho spreche so gescheit, daß er auf die Kanzel steigen und predigen könnte.

Diese Helden nun, die über alle Dinge vernünftig urteilen, sind verrückt, sobald sie auf Ritterbücher beziehungsweise Feenmärchen zu sprechen kommen. Sie leben nämlich, obwohl sie nicht reich sind, ohne jede ernste Beschäftigung; die meiste Zeit bringen sie mit Lektüre zu: Don Quijote liest Ritterbücher — Don Sylvio Feenmärchen.[1]) Beide Helden besitzen eine ansehnliche Bibliothek, die in einer besonderen Kammer untergebracht ist (*DQ* 1, 6 — *DS* 1, 4). Die Abenteuer des Palmerin von Oliva besaßen beide. Die Erlebnisse der Ritter von der Tafelrunde und der 12 Pairs von Frankreich befanden sich in Don Sylvios Bibliothek; auch Don Quijote muß diese Bücher besessen haben, denn das erstere wird erwähnt 1, 20, das letztere 1, 5; 1, 7; 1, 20; 1, 49; 2, 1; 2, 32. Gerade wie Don Quijote in seine Ritterbücher sich so vertiefte, „daß ihm die Nächte vom Zwielicht bis zum Zwielicht, und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen" (*DQ* 1, 1), so war Don Sylvio in seine Feenmärchen derart verliebt, daß er, „so bald der Tag anbrach" zu lesen begann. Auch er würde ganze Nächte hindurch gelesen haben, wenn er es vor seiner Tante hätte thun können (*DS* 1, 4). Trotzdem aber konnte sie nicht verhindern, daß er in seiner Laube „oft halbe Nächte mit Träumereien über die wunderbaren Begebenheiten" in seinen Märchen zubrachte (*DS* 1, 5); „er gieng den ganzen Tag mit nichts anderm um, und träumte die ganze Nacht von nichts andern" (*DS* 1, 4). Mit der Zeit gelangten beide Helden soweit, daß sie alles, was sie in ihren Büchern lasen, natürlich fanden und für volle Wahrheit hielten (*DS* 1, 4 — *DQ* 1, 1). In beiden Romanen wird darauf an einigen Beispielen gezeigt, wie weit der Glaube bei beiden gieng.

Aber dabei blieb es nicht. Don Sylvio braunte vor Begierde, „den erhabnen Mustern nachzuahmen, von deren großen Thaten und Helden-Tugenden er bis zur Bezauberung entzückt war" (*DS* 1, 2); er „bemühte sich die Phantasien, womit sein Kopf angefüllt war, zu realisiren, und sich, so gut er konnte, in die Feen-Welt zu versetzen" (*DS* 1, 5). Auch darin ist er ein Nachfolger Don Quijotes, den es angemessen däuchte als fahrender Ritter „durch die Welt zu ziehen, um Abenteuer zu suchen und all das zu üben, was, wie er gelesen, die fahrenden Ritter übten" (*DQ* 1, 1). Und ähnlich wie Don Quijote ein ihm fast unbekanntes Bauernmädchen aus einem benachbarten Orte zu seiner Herrin erkor (*DQ* 1, 1), verliebt sich Wielands Held in das Bildnis einer unbekannten Dame seiner Nach-

[1]) Die Vorliebe für Ritterbücher, beziehungsweise Feenmärchen ist nicht bloß auf beide Abenteurer beschränkt, sie wird vielmehr auch von anderen Leuten geteilt, mit denen Don Sylvio und Don Quijote zusammenkommen (vgl. *DS* 6, 1 [zweimal] — *DQ* 1, 3; 1, 30; 1, 32; 2, 22; 2, 30).

barschaft (*DS* 1, 7). Beide machen ihre „Damen" ohne weiteres zu Prinzessinnen. Ehe wir aber mit Don Sylvio auf die Suche nach seiner in einen Schmetterling verwandelten Prinzessin gehen, müssen wir einen Blick auf seine nächste Umgebung werfen.

Unser Held steht unter der Obhut seiner Tante Donna Mencia (der Name ist entnommen *DQ* 2,, 31), die in manchem an Don Quijotes Wirtschafterin erinnert. Beide sind Mädchen von recht ansehnlichem Alter (Donna Mencia zählt 60 Frühlinge *DS* 1, 1 und 2, 1 — die Wirtschafterin etwa 50 *DQ* 2, 73); Donna Mencia liebt zwar die Ritterbücher, die Märchen aber haßt sie nicht weniger als Don Quijotes Wirtschafterin die Ritterbücher, die ihrem Herrn den Kopf verdreht haben (*DS* 1, 4 — *DQ* 1, 5). Ein Gegenstück zu Don Quijotens Nichte könnte man in Don Sylvios Schwester erblicken. Der Pfarrer und der Barbier des Ortes sind Don Quijotens Freunde; ebenso steht Don Sylvio in Verkehr mit dem Pfarrer seines Dorfes und dem Barbier eines benachbarten Fleckens (*DS* 1, 2). Don Sylvios Magd Maritorne hat eine Berufs- und Namensgefährtin in der Magd der für Don Quijote und seinen Schildknappen so verhängnisvollen verzauberten Schenke (*DS* 1, 7; 2, 6 — *DQ* 1, 16); besondere Keuschheit kann man keiner von beiden nachrühmen (*DS* 2, 7; 3, 5 — *DQ* 1, 16).

Don Sylvios Entschluß das Haus zu verlassen und seine Geliebte zu suchen wurde beschleunigt durch den Plan der Tante, ihn mit Donna Mergelina, der Nichte des Procurators Rodrigo Sanchez (dieser Name klingt an Sancho an), zu verehelichen. Die übertriebene Häßlichkeit dieser Person mag zwar, wie K. O. Mayer (Die Feenmärchen bei Wieland. Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 5, 395) behauptet, im allgemeinen auch an die Feenmärchen erinnern, sie ist aber im einzelnen aus Cervantes' Roman entlehnt. Cervantes' Perlerina (*DQ* 2, 47) ist das Vorbild für Wielands Mergelina (*DS* 2, 2. Man beachte die völlige Übereinstimmung der Vokale und die teilweise der Konsonanten in beiden Namen!). Beide sind klein und bucklig, haben eine kleine aufgestülpte Nase, einen weiten Mund und meergrüne (= „blau, grün und violett gesprenkelte" *DQ*) Lippen. Auch Mergelinas breite Hände und Füße werden ein Erbstück Perlerinas sein, an der die breiten gerieften Nägel hervorgehoben werden. Und beide Scheusale sind reich und dazu — Ehekandidatinnen! Einige Züge für Wielands Mergelina hat auch die bereits erwähnte Magd Maritornes (*DQ* 1, 16) abgegeben. Beide sind fast gleich groß: Maritornes siebenviertel Ellen; Mergelina zwei Ellen und vier Daumen; beide sind breit von Angesicht. Außerdem ist auch Maritornes bucklig, wie Perlerina und ihr Abbild Mergelina. Daß Wieland hier mit Bewußtsein

Perlerina kopierte, beweist außer der inhaltlichen Übereinstimmung der Stil der Stelle. Diese überlegene, ironische, unter der Maske des Lobes lächerlich machende Zeichnung hat Wieland an der betreffenden Stelle des spanischen Romanes gelernt. Außerdem nennen beide ihre Schilderung dieser zwei Scheusale ein „Gemälde" (*DS* 2, 2 Kapitelüberschrift — *DQ* 2, 47). Schließlich möge noch folgendes hervorgehoben werden: Wieland sagt, Mergelina sehe so aus wie eine Figur, „die man selten anderswo als auf Kaminen zu sehen bekommt" (*DS* 2, 2). Das erinnert an Cervantes' Bemerkung, der auf dem Holzzapferich sitzende Don Quijote habe so ausgesehen „wie eine auf einen flämischen Teppich gemalte oder gewebte Figur aus einem römischen Triumphzug" (*DQ* 2, 41).

Um nun diesem widerwärtigen Geschöpfe zu entgehen, beschleunigt Don Sylvio seine Abreise, die ihm von seiner Beschützerin, der Fee Radiante, aufgetragen wurde. Dieselbe Fee hat den grünen Zwerg, der Don Sylvios Prinzessin verfolgt, in einen Zahnstocher verwandelt, mit der Bedingung, daß er seine frühere Gestalt erst dann wieder erlange, bis er gedient hätte, „den hintersten Stockzahn eines achtzigjährigen Mädchens auszustochern" (*DS* 1, 10). Von einer achtzigjährigen Jungfrau wird auch im spanischen Roman geredet, allerdings ohne jede weitere Ähnlichkeit mit unserer Stelle (*DQ* 1, 9).

Don Sylvio zieht auf die Suche nach seiner Prinzessin nicht leer aus, sondern er steckt zu sich dem Rate seines Dieners folgend etliche Ringe und seine ganze freilich nicht sehr bedeutende Barschaft (*DS* 1, 11); außerdem versieht er sich mit einem alten Reitersäbel, „der unter andern Alterthümern, nicht weit von seinem Zimmer, in einer Plunderkammer lag, und das Ansehen hatte, seit den Zeiten König Ferdinands, des Catholischen, wenig Dienste gethan zu haben" (*DS* 2, 7). Dasselbe that Don Quijote. Er nahm Geld mit (*DQ* 1, 7), wozu ihm der Wirt geraten hatte, und bewaffnete sich mit Rüstungsstücken, „die seinen Urgroßeltern gehört hatten, und die von Rost angegriffen und mit Schimmel überzogen, seit langen Zeiten in einem Winkel hingeworfen und vergessen waren" (*DQ* 1, 1). Don Sylvio, dem sein schwerer Säbel nicht besonders handlich schien, nahm sich vor, ihn bei der ersten besten Gelegenheit gegen einen besseren einzutauschen (*DS* 2, 7). Ähnlich beschloß Don Quijote seinen „eselhaft" berittenen Knappen „mit einer ehrbareren Reitgelegenheit zu versehen, sobald die Möglichkeit sich böte" (*DQ* 1, 7). Keiner von beiden erfüllte sein Vorhaben.

Während der Herren Sinn auf Geld und Waffen gerichtet ist, füllen die Diener ihre Zwerchsäcke mit Wäsche, Speisen und Getränk (*DS* 1, 11 — *DQ* 1, 7 und 8). Pedrillo wurde von Don

Sylvio auf Befehl der Fee Radiante mitgenommen (*DS* 1, 10); ähnlich wurde Don Quijote durch die Rede des Wirtes bestimmt mit einem Knappen auszuziehen (*DQ* 1, 3). Die Charakteristik beider Diener, Pedrillos und Sancho Panzas, weist sehr viele gemeinsame Züge auf. Beide sind durchwegs Realisten, dabei gute (*DS* 2, 7; 3, 2; 3, 6; 3, 7; 5, 2; 7, 1 — *DQ* 1, 7; 1, 18; 1, 36; 2, 7), weichherzige Leute (*DS* 2, 4; 2, 7; 3, 7 — *DQ* 1, 20), die zwar gelegentlich eine bedenkliche Furchtsamkeit an den Tag legen (*DS* 3, 1 — *DQ* 1, 19; 1, 20; 1, 46; 2, 68), ihre Herren aber nicht verlassen (*DS* 2, 4 — *DQ* 1, 20; 2, 40), sondern ihnen in der Not tapfer zur Seite stehen (*DS* 4, 3; 4, 8 — *DQ* 1, 15). Sie sind fromm (*DS* 1, 11; 3, 1; 4, 2 — *DQ* 2, 14) und betonen ihr altchristliches Geschlecht (*DS* 1, 9 — *DQ* 1, 20 f.; 1, 47; 2, 3; 2, 4). Beiden fehlt es an Verstand (*DS* 3, 1 — *DQ* 1, 7), und ihre Einfalt, die wiederholt herausgekehrt wird (*DS* 3, 2; 4, 2 — *DQ* 1, 8; 1, 29 f.; 1, 37; 1, 50; 2, 2; 2, 44), geht so weit, daß sie den Hirngespinsten ihrer Herren, wenn auch nicht immer, Glauben schenken und eine reiche Belohnung ihrer Dienste erwarten: Pedrillo hofft auf ein Marquisat oder eine Grafschaft (*DS* 3, 9) — Sancho will Markgraf oder Statthalter werden (*DQ* 1, 30; vgl. auch 1, 10 u. ö.). Da keiner von beiden viel versteht,[1]) verwechseln und verdrehen sie Wörter in lächerlichster Weise (*DS* 2, 7; 3, 6; 3, 7; 4, 2 — *DQ* 1, 21; 2, 7; 2, 27; 2, 68).[2]) Aber trotzdem kann man ihnen nicht allen Verstand absprechen, sie denken zuweilen vernünftiger als ihre Gebieter (*DS* 1, 11 — *DQ* 1, 25) und versuchen Diese lächerlich zu machen (*DS* 3, 6 — *DQ* 1, 19). Sie versteigen sich manchmal sogar zu logischen Schlüssen (*DS* 1, 11; 3, 3; 3, 6 — *DQ* 1, 50). Beide sind große Schwätzer und verplappern sich zuweilen so, daß sie kein Ende finden können (*DS* 1, 9; 4, 2 — *DQ* 2, 7; 2, 19), dabei nehmen sie es mit der Wahrheit nicht sehr genau (*DS* 3, 7; 4, 6 — *DQ* 1, 31; 2, 10). Das viele Geschwätz wird ihren Herren manchmal so lästig, daß sie ihnen Stillschweigen auferlegen, das aber die Diener immer wieder

---

[1]) Pedrillo spricht von sieben Fakultäten (*DS* 3, 1) ähnlich wie Sancho von sieben Sinnen (*DQ* 2, 5). Ferner sagt Pedrillo: „Bischof oder gar Generalvicarius" (*DS* 3, 1), und Sancho: „Kaiser oder wenigstens Monarch" (*DQ* 1, 26).

[2]) Dieses zur Erzielung komischer Wirkungen beliebte Mittel wird von Cervantes gelegentlich auch für andere Personen angewendet (*DQ* 1, 5; 1, 12; 1, 32 u. ö.). Folgende Stelle verdient besonders hervorgehoben zu werden: Don Quijotes Haushälterin sagt (*DQ* 1, 7): „Ich weiß nicht, ob er (= der Zauberer) sich Friston oder Frißschon nannte; ich weiß nur, daß sein Name auf on ausgieng." Hier mag das Vorbild für Pedrillos folgende Worte liegen: „Ich besinne mich jetzt gleich eines gewissen Trajanischen Prinzen — ich weiß selbst nicht mehr Corridor oder Isidor, aber es dort sich so was in seinem Namen . . ." (*DS* 3, 1).

brechen (z. B. *DS* 1, 10 — *DQ* 1, 20; 1, 21). Ferner charakterisiert beide der überaus häufige Gebrauch von Sprichwörtern.[1] Während aber Sancho erst im zweiten Teile des Romanes sich ihrer ausgiebiger bedient, unterhält Pedrillo damit den Leser im ganzen Roman. Aus Cervantes hat Wieland folgende entlehnt: „Ein Sperling in der Hand ist besser als ein Hasel-Huhn im Busche" (*DS* 1, 11) = „Ein Spatz in der Hand ist besser als eine Taube auf dem Dach" (*DQ* 2, 12 und 2, 72) und „Besser ein Spatz in der Hand als zehn Tauben auf dem Dach" (*DQ* 1, 31). — „Der hab ich ist immer besser gewesen, als der hätt ich" (*DS* 3, 2) = „Ein hab ich ist besser als zwei hätt ich" (*DQ* 2, 7 und 2, 71); ferner „Ein hab ich ist mehr wert als zwei hätt ich" (*DQ* 2, 35) und „Das hab ich und das hätt ich, meine Großmutter hielt es ganz allein mit dem hab ich" (*DQ* 2, 20); man vgl auch *DQ* 2, 65: „Ein gutes hätt ich ist besser als ein schlechtes hab ich." — „Man findet für alles Rath, nur für den Tod nicht" (*DS* 3, 6) = „Es gibt Rat für Alles, nur nicht für den Tod" (*DQ* 2, 43); „Gegen Alles gibt es ein Mittel außer gegen den Tod" (*DQ* 2, 64) und „Für Alles und jedes gibt es eine Hilfe, nur für den Tod nicht" (*DQ* 2, 10). — „Bey Nacht sind alle Kühe schwarz" (*DS* 3, 2) = „Bei Nacht sind alle Katzen grau" (*DQ* 2, 33). — „Dem Gelehrten ist gut predigen" (*DS* 4, 2) = „Gelehrten ist gut predigen" (*DQ* 2, 37).

Der volksmäßige Charakter beider Diener zeigt sich auch da, wo sie einzelne wertvolle Gegenstände nicht nach ihrem Geldeswert, sondern nach anderen wertvollen Sachen beurteilen. So meint Pedrillo, das von Don Sylvio gefundene Halsgeschmeide sei „wenigstens zehen Dörfer wert" (*DS* 1, 9), und zwei Kapitel später, der kleinste Stein davon sei „wohl zehen Bauren-Höfe werth". Derselben Ausdrucksweise bedient er sich auch *DS* 4, 2: Donna Felicias Diamanten sind „wohl zwey oder drey Königreiche werth" und 5, 4: die geringste Sylphide trägt soviel Perlen und Edelsteine, „daß man ein kleines Königreich darum kauffen könnte" (vgl. auch *DS* 6, 1). Ebenso sagt Sancho, Dulcineas Reisedecke sei „ein halbes Königreich wert" (*DQ* 2, 10). Aber bei Cervantes ist diese Ausdrucksweise nicht nur dem Diener eigen, sondern auch dem Herrn. Don Quijote erzählt von einem Mantel, der „zum mindesten eine ganze Stadt wert ist, ja noch mehr" (*DQ* 1, 50).

In Begleitung dieser Diener nun ziehen die beiden Abenteurer eines Nachts heimlich aus (*DS* 2, 7 und 3, 1 — *DQ* 1, 7), Don Sylvio, um seine Prinzessin zu finden, Don Quijote, um Aben-

[1] In beiden Romanen werden vereinzelt Sprichwörter auch von anderen Personen gebraucht.

teuer aufzusuchen. Beider Ausfahrt fällt in den Sommer (*DS* 3, 4; 3, 6; 3, 7 — *DQ* 1, 2; 1, 18; 1, 27). Don Sylvio nimmt den Weg, den ihn sein Hündchen Tintin führt (*DS* 3, 1; vgl. auch 3, 7 und 4, 7); geradeso überläßt es Don Quijote seinem Rosse einen beliebigen Weg einzuschlagen (*DQ* 1, 2; 1, 4; 1, 21; 1, 22). Pedrillo ist nicht lange gegangen, als er einen Baum erblickt, den er in seiner großen Angst für einen „greulichen Riesen" hält. Die ganze Stelle ist dem Abenteuer mit den Windmühlen, die Don Quijote für Riesen erklärt, nachgebildet (*DQ* 1, 8). Gerade wie Don Quijote die langen Arme der Riesen zu sehen meint, so glaubt auch Pedrillo, der Riese strecke hundert Arme gegen ihn aus. Vergebens sagt Sancho: „Die dort sich zeigen, sind keine Riesen, sondern Windmühlen, und was Euch bei ihnen wie Arme vorkommt, das sind die Flügel, die, vom Winde umgetrieben, den Mühlstein in Bewegung setzen," und Don Sylvio: „Ich sage Dir, daß es ein Baum ist; was du für Arme ansiehst, sind seine Äste." Außerdem beachte man in der Fortsetzung die Übereinstimmung folgender zwei hypothetischer Sätze, die die Herren an ihre Diener richten: „Wenn du Furcht hast . . ." (*DQ*) — „Wenn du so furchtsam bist . . ." (*DS*). Selbst als Pedrillo und Don Quijote sehen, daß sie einen Baum beziehungsweise Windmühlen vor sich haben, halten sie fest daran, daß sie es früher mit Riesen zu thun hatten, die aber jetzt eine andere Gestalt angenommen haben (*DS* „Es mag nun jetzt eine Eiche oder eine Linde seyn, so hab ich doch mit meinen Augen gesehen, daß es ein ungeheurer Riese war . . . . Der Teufel ist ein Tausendkünstler, und er kann eben so gut —"; *DQ* „Ich meine, daß jener weise Friston . . . diese Riesen in Windmühlen verwandelt hat"). Daß Wieland hier wirklich Don Quijotes Kampf mit den Windmühlen vor Augen hatte, beweisen folgende Worte, die Don Sylvio an seinen Begleiter richtet: „Ich glaube zum Henker, du willst einen Don Quischotte aus mir machen, und mich bereden, Windmühlen für Riesen anzusehen?" Aber auch noch eine andere Stelle mag hier Wieland vorgeschwebt haben. Die Angst Pedrillos nämlich kann man mit der vergleichen, die Sancho bei den dumpfen Stößen der Walkmühlen empfand (*DQ* 1, 20). An beiden Stellen geraten die Knappen nachts in derartige Angst, daß sie sich von der Seite ihrer Herren nicht zu weichen getrauen (*DS* „Pedrillo faßte ihn [= Don Sylvio] beym Rock" — *DQ* „Und sich dicht an ihn [= Don Quijote] drängend, legte er [= Sancho] die eine Hand auf den vordern, die andre auf den hintern Sattelbogen, so daß er den linken Schenkel seines Herrn umfaßt hielt, ohne daß er wagte sich um eines Fingers Breite von ihm zu entfernen"). Um die Gefahr zu vergessen, in der sie sich zu befinden glauben, plaudern beide viel. Aber die Angst der

Diener teilen nicht ihre Gebieter. Don Sylvio sagt: „Ich schwöre dir, daß alle Bäume in diesem Walde zu Riesen werden könnten, ohne daß ich sie fürchten würde"; und etwas weiter unten: „Ich sag es dir noch einmal, wenn aus jedem Baum in diesem Walde ein Riese würde, und aus jedem Blatt ein junger Feld-Teufel hervor kröche, so hätten wir doch nichts zu besorgen" (*DS* 3, 1). Ähnlich giebt Don Quijote seine Unerschrockenheit zu erkennen durch die an Sancho gerichteten Worte: „Mache Er doch einmal, daß diese sechs Stämpfel (der Walkmühlen) sich in sechs Riesen verwandeln, und stelle sie mir vors Gesicht, einer nach dem andern oder alle zusammen, und wenn ich sie nicht alle niederwerfe, daß sie die Pfoten in die Luft hinauf strecken, dann mache Er sich lustig über mich nach Belieben" (*DQ* 1, 20).

Das Abenteuer mit dem Salamander (*DS* 3, 2) erinnert wieder an das mit den Windmühlen (Don Sylvio will einen Salamander, Don Quijote Riesen sehen; dem widersprechen ihre Diener), noch mehr aber an das Abenteuer mit dem Helme Mambrins (*DQ* 1, 21). Don Sylvio spricht zu Pedrillo: „Siehst du den Salamander nicht, der in der ganzen schimmernden Pracht eines Bewohners des reinsten Feuerkreises auf uns zueilt?"; aber Pedrillo entgegnet: „Ich sehe nichts als einen feurigen Mann, der ....". Darauf erwidert ihm Don Sylvio: „Eben das, was du für einen feurigen Mann ansiehst, ist ein Salamander." Ein ähnlicher Wortstreit findet zwischen Don Quijote und Sancho statt. Don Quijote sagt: „Siehst du nicht jenen Ritter, der auf einem Apfelschimmel uns entgegen kommt?" Aber der Knappe entgegnet: „Was ich sehe und erspähe, ist nichts andres als ein Mann auf einem Esel, der auf dem Kopfe etwas Glänzendes trägt." „Das ist eben der Helm des Mambrin" erwidert darauf Don Quijote. An beiden Stellen erzürnen die Helden über ihre Diener derart, daß sie sie züchtigen könnten. Schließlich sei noch auf folgende Ähnlichkeit hingewiesen: Don Sylvio erwähnt im Gespräch Pedrillos Angst vor der Eiche, die dieser für einen Riesen ansah. Aber Pedrillo, der noch immer an seine Einbildung glaubt, bittet ihn, diese Saite nicht mehr zu berühren. In ähnlicher Weise kommt Sancho auf die Walkmühlen zu sprechen, was sich aber Don Quijote ein- für allemal verbittet.

Der vermeintliche Salamander aber führte Wielands Helden in den Froschgraben. Pedrillo berichtet darüber: „Ich fiel der Länge nach hinein, und kriegte gleich ein Maul voll, das gewiß nicht nach Muscaten schmeckte." Einer ähnlichen Ausdrucksweise bedient sich Don Quijote, als Sancho aus Furcht vor den Stößen der Walkmühle in unmittelbarer Nähe des Herrn seine Notdurft ver-

richtet: „Du riechst jetzt mehr als sonst, und zwar nicht nach Ambra" (*DQ* 1, 20).

Dieses unliebsame Abenteuer mit dem Froschgraben verleidet dem Pedrillo die Reise und er sagt: „Es däucht mich, daß wir nicht recht klug sind, bey Nacht und Nebel so durch dick und dünn herum zu ziehen, und die Köpfe an den Bäumen zu zerstoßen, und in Sümpfe und Froschgräben hinein zu fallen, um vor einem kleinen Sack, mit hundert tausend Ducaten davon zu laufen, den wir heuraten könnten, ohne daß es uns einen Heller mehr kostete als ein armes Ja." Derselben Meinung ist auch Sancho in der Sierra Morena (*DQ* 1, 25): „Ist denn Das eine richtige Regel des Rittertums, daß wir in der Irre, ohne Weg und Steg, in diesen Bergen umherziehn, um einen verrückten Kerl aufzusuchen, den, wenn wir ihn gefunden, vielleicht die Lust anwandelt mit dem angefangenen Werk ein Ende zu machen, ich meine nicht mit seiner Erzählung, sondern mit Eurer Hirnschale und meinen Rippen, und sie uns dann vollends zusammenzuschlagen?" Mehr jedoch als diese Schläge fürchtet Sancho, daß er die gefundenen hundert Goldstücke dem Eigentümer, eben diesem „verrückten Kerl", wird zurückgeben müssen (vgl. *DQ* 1, 23). Die Parallele zu Wieland ergiebt sich von selbst.

Die nächsten zwei Kapitel erzählen Don Sylvios Traum. Er glaubt seinen verhaßten Nebenbuhler, den grünen Zwerg, vor sich zu haben und beginnt — Pedrillo zu würgen (*DS* 3, 3). Ähnlich träumt Don Quijote dem Riesen Pandafilando gegenüber zu stehen und führt dabei mächtige Schwerthiebe — gegen die Weinschläuche (*DQ* 1, 35). Als beide auf den Irrtum aufmerksam gemacht werden, greifen sie zu ihrem beliebten Auskunftsmittel und glauben es sei durch Zauberei geschehen (*DS* 3, 3 — *DQ* 1, 37). Als Don Sylvio bestürzt fragt: „Bist du es Pedrillo?", antwortet dieser: „Ich meyne doch wohl, daß ichs bin, wenn mich meine Mutter nicht mit einem andern verwechselt hat." Dies ruft einem Sanchos an die Herzogin gerichteten Worte ins Gedächtnis: „Jener Schildknappe, der in besagter Geschichte vorkommt oder vorkommen sollte, und der Sancho Panza heißt, bin ich, wenn man mich nicht etwa in der Wiege verwechselt hat" (*DQ* 2, 30).

Die zunehmende Sonnenhitze zwang Wielands Abenteurer im Walde Schatten zu suchen, und da erinnert Pedrillo, es sei Zeit zu frühstücken (*DS* 3, 6). Auf Don Sylvios Erlaubnis hin packt er seinen Zwerchsack aus und beginnt zu essen und noch fleißiger zu trinken. Der Wein stimmt ihn heiter, er vergißt die überstandenen Mühsale und sagt: „Es ist ein rechter Spaß auf der Feerey herum zu wandern, aber es gehört ein wohl gespickter Zwerchsack

dazu." Ähnlich Sancho (*DQ* 1, 8). Auch er erinnert seinen Herrn, daß es Essenszeit sei, und nach erhaltener Erlaubnis beginnt auch er den Zwerchsack auf seinen Inhalt hin zu prüfen. Nachdem er gut gegessen und noch besser getrunken hatte, „kam ihm nichts von allem in den Sinn, was ihm sein Herr nur immer versprochen haben mochte, und er hielt es nicht für Mühsal, sondern für große Ergötzlichkeit, auf die Suche nach Abenteuern zu gehen, so gefahrvoll sie auch wären." Don Sylvio und Don Quijote nehmen an dem Mahl ihrer Knappen nicht teil.

Als sich Pedrillo erdreistet, die Tugend von Don Sylvios Prinzessin anzuzweifeln (*DS* 3, 6), möchte ihn dieser totschlagen, wenn er ihn nicht für dumm hielte. Sancho, das Vorbild Pedrillos, kommt in einer ähnlichen Lage nicht so glimpflich davon. Seine Lästerung Dulcineas trägt ihm zwei mächtige Streiche seitens des erbosten Don Quijote ein (*DQ* 1, 30). Pedrillos Entschuldigung: „Ich bitte Euer Gnaden tausendmal um Vergebung; ich will gehangen seyn, wenn ich es so bös gemeynt hab, als ihr mir es aufnehmt" erinnert an Sanchos Worte (*DQ* 1, 20): „Erzürnt Euch nicht, werter Herre mein, ich habe es nicht in solchem Sinne gesagt." Die Veranlassung zum Zorn ist an beiden Stellen verschieden.

Auf der Suche nach seiner Prinzessin begegnete Don Sylvio eine Zigeunerin, der sein seltsamer Aufzug auffiel (*DS* 3, 6). Daß Don Sylvio trotz seiner vornehmen Haltung in seiner Kleidung und Bewaffnung sonderbar, ja fast komisch aussah, wird öfter erwähnt (vgl. z. B. 4, 4). Daß Don Quijotes Aussehen jedermann lächerlich oder zumindest sonderbar erscheinen mußte, läßt sich ja schon von vornherein vermuten (vgl. z. B. 1, 37; 2, 16; 2, 18; 2, 27). Don Sylvio, der in der Zigeunerin gleich eine Fee erblickt (*DS* 3, 7), „grüßte sie sehr höflich, und fragte: Ob er etwas zu ihren Diensten thun könne". Nicht minder artig ist Cervantes' Held, der den zwei liederlichen Dirnen, die er für Burgfräulein hält, seine Dienste anträgt (*DQ* 1, 2). Die Zigeunerin, die Don Sylvios Prinzessin als flatterhaft schilderte, war doch nicht im Stande seine Liebe zu erschüttern, im Gegenteil, er schwört in pathetischer Rede seiner Herzenskönigin ewige Liebe und Treue. Pedrillo imponiert diese Rede gewaltig und er wiederholt daraus einige Worte, aber so, daß er sie in komischer Weise verbindet und verdreht (*DS* 3, 7). Ebenso großen Gefallen findet Sancho an Don Quijotes Brief an Dulcinea (*DQ* 1, 25); als ihn aber der Pfarrer und der Barbier um dessen Wortlaut befragen, verdreht er ihn in ebenso lächerlicher Weise wie Pedrillo Don Sylvios Rede (*DQ* 1, 26).

Das Suchen des blauen Schmetterlings ermüdet unsere beiden Wanderer und sie schlafen ein. Pedrillo erwachte aber bald und erlebte „das artigste Abentheuer". Er erzählt es seinem Herrn sehr umständlich, so daß dieser ungeduldig ausruft: „Wenn du so erzählen willst, so wird dein und mein Leben nicht zureichen, biß du fertig bist" (*DS* 4, 2). Als aber Pedrillo seine Erzählungsweise nicht aufgeben will, sagt sein Herr resigniert: „Fahre immer fort, weil es nun einmal mein Schicksal ist, daß ich durch die Gedult, die ich mit deiner mördrischen Waschhaftigkeit haben muß, zum Märtyrer werden soll. Ich will aushalten, so lang es die Natur ausstehen kann." Fast dieselben Worte spricht Don Quijote, als Sancho mit der Erzählung seines Märleins nicht vom Flecke kommt (*DQ* 1, 20): „Wenn du auf diese Weise deine Erzählung erzählst ...., wirst du nicht in zwei Tagen fertig." Als auch hier die Mahnung nichts nützt, sagt Don Quijote: „Sprich denn wie du willst, und da ich nach des Schicksals Willen nicht vermeiden kann dich anzuhören, so fahre fort." Eine entferntere Ähnlichkeit zeigen auch *DQ* 1, 12; 2, 31 und 2, 3. An letzterer Stelle spricht Sancho, als ihm der Bakkalaureus die verdrehten Namen ausbessert: „Geht nur immer auf dergleichen aus, so werden wir unser lebenlang nicht fertig." — Pedrillo erzählt nun, es hätte ihn aufgeweckt „eine gewisse Angelegenheit, die man durch keinen Procurator verrichten kann". Derselben Umschreibung bedient sich Cervantes: „Jetzt kam ihn (= Sancho) der Wunsch und Drang an, zu verrichten, was kein andrer für ihn verrichten konnte" (*DQ* 1, 20). Hernach will Pedrillo zwei Feen gesehen haben. Auf Don Sylvios Frage, woher er wisse, daß es Feen waren, sagt er: „Ich sollte schon so lang in eurem Dienste seyn, und nicht wissen was eine Fee ist?" Ähnliche Worte werden schon Sancho in den Mund gelegt: Don Quijote wundert sich über seines Dieners gescheite Rede; dieser aber entgegnet: „Es muß doch etwas von Euer Gnaden Verstand an mir haften bleiben .... Der Umgang mit Euer Gnaden war der Dünger, der auf den unfruchtbaren Boden meines dürren Geistes ausgestreut worden" (*DQ* 2, 12).

Der Dichter sagt uns, daß die zwei Wesen, die Pedrillo für Feen ansah, eine vornehme Dame und ihre Zofe waren, die ein kostbares Schäferkostüm angelegt haben (*DS* 3, 9); „beyde schienen nicht über sechzehen Jahre alt zu seyn". Auch Don Quijote und Sancho treffen auf ihrer irrenden Reise zwei vornehme kostbar gekleidete Schäferinnen, die fünfzehn bis achtzehn Jahre alt zu sein schienen (*DQ* 2, 58). Auch die Fortsetzung beider Stellen weist mehrere gemeinschaftliche Momente auf. Gerade wie Donna Felicia von Cardena (vgl. Cardenio *DQ* 1, 24), die Witwe des

Don Miguel (= Cervantes' Vorname) von Cardena, „auf ihrem Gut eine Art von Schäferey angelegt hatte, aus welcher sie nach und nach ein andres Arcadien zu machen gedachte" (*DS* 3, 10), so beabsichtigen auch Cervantes' Schäferinnen zusammen mit einer großen vornehmen Gesellschaft „ein neues schäferliches Arkadien" zu schaffen. Beim Anblick dieser Schönen ist Pedrillos Staunen nicht geringer als das Don Quijotes und Sanchos. Es ist dabei noch besonders hervorzuheben, daß an beiden Stellen zur Veranschaulichung ein Vergleich herangezogen wird. Wieland sagt: „Eine spröde Schäferin, die in einer Sommerlaube schlummernd von den Freuden geträumt hat, so sie wachend verachtet, kan nicht bestürtzter seyn, wenn sie plötzlich auffahrend sich in die Arme eines kühnen Liebhabers verwickelt fühlt, als es Pedrillo war, da er zwoer junger Frauenzimmer gewahr wurde ....." Einem verwandten Vorstellungskreise ist der Vergleich entnommen, den Don Quijote an der erwähnten Stelle gebraucht: „Gewiß, schönstes Fräulein, größer konnte das Staunen und die Bewunderung Aktäons nicht sein, da er plötzlich Diana (vgl. Wielands „spröde Schäferin") sich in den Fluten baden sah, als meine Überraschung war bei dem Anblick Eurer Reize." — Donna Felicias Frage „Wer ist dein Herr?" beantwortet Pedrillo folgendermaßen: „Er ist der beste, freundlichste, freygebigste, gutherzigste, gelehrteste und tapferste junge Edelmann in ganz Spanien." Das erinnert lebhaft an Don Quijotes Charakterisierung durch eine der erwähnten Schäferinnen: „Er ist der tapferste, der verliebteste, der höflichste Ritter den die Welt kennt"; und etwas weiter unten sagt sie: „man erzählt, er sei der treueste und beständigste Liebhaber den man kennt."

Im Gespräch mit den Schäferinnen sagt Pedrillo, er und sein Herr hätten seit gestern nachts 12 Uhr bis jetzt (also in ungefähr 10—12 Stunden) „wenigstens vier und zwanzig Meilen" zurückgelegt, denn „es geht gar schnell, wenn man auf der Feerey reißt, man kommt da aus dem Lande, man weißt selbst nicht wie, und ihr habt oft ein paar tausend Meilen gemacht, wenn ihr geschworen hättet, daß ihr nicht vom Fleck gekommen wäret". Ähnliche Stellen finden wir in Cervantes' Roman einigemal; so sagt Don Quijote: „Plötzlich, im Augenblick, wo er (= der fahrende Ritter) sich dessen am wenigsten versieht, findet [er] sich über dreitausend und mehr Meilen entfernt von dem Orte, wo er zu Schiff gegangen" (*DQ* 2, 1). *DQ* 2, 29 wird Don Quijotes Kahnreise beschrieben. Der ungläubige Sancho sagt zwar: „. . . . so schwör ichs bei dem und jenem, wir bewegen uns gar nicht, wir kommen nicht einmal so geschwind vom Fleck wie eine Ameise

kriecht." Aber Don Quijote läßt sich nicht beirren, er berechnet, daß sie bereits sieben- oder achthundert Meilen zurückgelegt haben müssen. Auch *DQ* 1, 31 erzählt Cervantes' Held, wie die fahrenden Ritter mit Hilfe der Zauberer in kürzester Zeit weite Reisen machen. Auch auf den Holzzapferich, das hölzerne Pferd, das seinen Reiter binnen kurzer Frist sehr weit trägt, kann hier hingewiesen werden (*DQ* 2, 40 und 41).

„Pedrillo sagte alles dieses mit solchem Ernst und mit einer so aufrichtigen Mine, daß unsere Schönen keinen Augenblick länger zweifelten, daß es mit diesen Leutchen nicht richtig stehen müsse." Die Stelle erinnert formal, zum Teil auch inhaltlich an *DQ* 1, 26: „Sancho sagte all dieses mit solcher Gelassenheit, wobei er sich hier und da die Nase schneuzte, und mit so großer Einfalt, daß die beiden (= der Pfarrer und der Barbier) aufs neue in Staunen gerieten, indem sie erwogen, wie gewaltig Don Quijotes Tollheit sein müsse, da sie auch den Verstand dieses armen Teufels nachgezogen habe."

Pedrillos Erzählung von Don Sylvios Liebe zu einer in einen Schmetterling verwandelten Prinzessin deutet Laura folgendermaßen: „Ich wette gleich was man will, gnädige Frau, diese Princessin ist weder mehr noch weniger als ein hübsches Bauermädchen, das ihm (= Don Quijote) in die Augen gestochen hat; seine bezauberte Phantasie hat sie zuerst zu einer Princessin erhöht, und endlich mit Hülfe eines gelben Zwergs, oder einer bucklichten Magotine in einen Papilion verwandelt" (*DS* 3, 12). Daß hier das spanische Vorbild deutlich vorgeschwebt hat, ersieht man auch daraus, daß unmittelbar vorher Laura auf Don Sylvios Ähnlichkeit mit Don Quijote hinweist.

Nachdem Wielands Abenteurer eine schöne Probe ihrer Tapferkeit gegeben haben, kommen sie mit der Gesellschaft, für die sie kämpften,[1]) in ein Wirtshaus (*DS* 4, 4). Aber da gab es fast nichts zu essen und „der Wirth hatte für alles, was man verlangte, eine Entschuldigung fertig .... Allein bis Morgen Mittag hofte er so vornehme Gäste besser zu bedienen". Ähnliches erzählt das spanische Vorbild. Wie in jedem Reiseroman, kehrt auch da der Held oft im Wirtshaus ein; eine auffallende Ähnlichkeit mit *DS* zeigt jedoch *DQ* 2, 59. Auch hier hat der Wirt einen sehr geringen Vorrat, und wie in *DS*, hatte er für jede Speise, die man verlangte, eine Ausrede; „aber die nächste Woche wird es im Überfluß da sein".

Don Sylvio geht zu Bette, kann aber nicht gleich einschlafen, da ihm das Schicksal seiner Prinzessin Sorgen macht (*DS* 4, 4).

[1]) Den Namen des einen Chevaliers, Don Fernando, kann Wieland aus *DQ* 1, 27 entlehnt haben.

Ähnliches wird von Don Quijote öfter erzählt, z. B. 1, 8: „diese ganze Nacht schlief Don Quijote nicht und dachte an seine Herrin Dulcinea"; 1, 12: „der größte Teil der Nacht verging ihm unter Gedanken an seine Gebieterin Dulcinea"; vgl. auch 2, 60; 2, 67 u. ö. Inzwischen unterhält sich Pedrillo mit Jacintens Kammerfrau, die ihre Herrin ebenso beredet (*DS* 4, 5), wie die Kammerfrau Rodriguez ihre Gebieterin, die Herzogin (*DQ* 2, 48). Nach kurzem Schlaf erwacht Don Sylvio und belauscht Pedrillos Unterredung mit der Kammerfrau, die das Bildnis von Don Sylvios Prinzessin zu sehen wünscht. Als Pedrillo darüber zur Rede gestellt wird, leugnet er alles ab, und Don Sylvio glaubt nun, daß das wieder ein Anschlag der ihm feindlich gesinnten Feen sei, deren eine, um Don Sylvio zu täuschen, Pedrillos Stimme angenommen habe (*DS* 4, 6). In ähnlicher Weise suchen die Zauberer Don Quijote zu täuschen, indem sie seinen Gegnern das Aussehn und die Gestalt plötzlich verwandeln (z. B. *DQ* 2, 14).

All das bisherige Unglück, sagt Don Sylvio, seh ich „als eine gerechte Strafe an, dafür daß ich mein Gelübde ..... nicht besser gehalten habe" (*DS* 4, 6). Das Gelübde wird mitgeteilt *DS* 1, 7: „Das schwöre ich bey allen Göttern, die der Liebe günstig sind, und wenn ich sie (= meine Prinzessin) auch am Queckssilber-See, mitten unter den Ungeheuern der Fee Lionne, im Ringe des Saturnus, ja selbst in der großen Aquavit-Flasche der Feen suchen müßte, bis ich sie gefunden habe, soll kein ruhiger Schlaf auf meine Augen sich senken"! Beide Stellen verdanken dem spanischen Roman ihre Entstehung. Don Quijote sagt: „Ich thue einen Eid zum Schöpfer aller Dinge, und zu den heiligen vier Evangelien .... ein Leben zu führen wie der große Markgraf von Mantua, als er den Tod seines Neffen Baldovinos zu rächen schwur, nämlich auf keinem Tischtuche sein Brot zu essen, noch mit seinem Weibe der Kurzweil zu pflegen, nebst anderen Dingen mehr .... bis dahin, daß ich einen ebensolchen und ebensoguten Streithelm als dieser ist, irgend einem Ritter mit Gewalt abnehme" (*DQ* 1, 10). Er hält aber sein Gelübde ebensowenig als Don Sylvio, und deshalb meint Sancho: „Es will mich bedünken, daß all diese Unglücksfälle, die uns in den letzten Tagen zugestoßen sind, ganz gewiß die Strafe für die Sünde waren, so Euer Gnaden gegen die Pflichten Eures Rittertums begangen hat, indem Ihr den Eidschwur nicht gehalten, den Ihr gethan, auf keinem Tischtuch Brot zu essen noch mit der Königin zu kurzweilen, samt alledem was Euer Gnaden darauf noch weiter sagte und zu halten schwur, bis Ihr jenen Helm des Mandarin (statt Mambrin) geraubt" (*DQ* 1, 19). Eine noch viel wichtigere Parallele, allerdings

nur für Don Sylvios Eid, bietet *DQ* 2, 23. Don Quijote sagt da: Wie der Markgraf von Mantua es gethan hat, „so will ich einen Eid thun nicht zu ruhen und rasten und alle sieben Erdstriche zu durchziehen, mit noch größerer Sorgfalt und Achtsamkeit als der Prinz Don Pedro von Portugal sie durchzogen, bis daß ich sie (= Dulcinea) entzaubert habe". Wielands Entlehnung ist offenkundig.

Don Sylvio macht sich nun „ohne nach dem Wirth und der Zeche zu fragen" auf den Weg (*DS* 4, 6) und ahmt auch darin Don Quijote nach (z. B. *DQ* 1, 17).

Don Sylvios Abenteuer mit den Grasnymphen (*DS* 4, 8) enthält Züge, die verschiedenen Stellen des spanischen Romanes entlehnt oder nachgebildet sind. Ein Grasmädchen, das Don Sylvio trotz Pedrillos Widerspruch zu einer Nymphe macht (hiezu vergleiche man den Anfang von Don Quijotes Abenteuer mit den Windmühlen, worauf schon oben hingewiesen wurde), martert einen Schmetterling, Don Sylvios vermeintliche Prinzessin. Don Sylvio glaubt in dieser Nymphe seinen Nebenbuhler, den grünen Zwerg, entdeckt zu haben und will ihn erschlagen. Das verhinderte aber der Liebhaber des Mädchens, der mit anderen Bauersknechten herbeieilte „und mit dem Knittel, den er dem Pedrillo aus den Händen riß, so nachdrücklich auf unsere beiden Abentheurer zudreschte, daß sie, ihres muthigen Widerstandes ungeachtet endlich von der Menge der Feinde zu Boden geworfen wurden". Darauf bläuten sie sie noch gehörig durch und „ließen sie für todt im Grase liegen." Ein nicht minder klägliches Abenteuer erlebten Don Quijote und Sancho bei den Yanguesen (*DQ* 1, 15). Hier kam es zum Streit deshalb, weil die Yanguesen Rossinante schlugen. Don Quijote und Sancho stürzten auf sie, die Yanguesen jedoch „griffen zu ihren Knitteln, und die beiden in die Mitte nehmend, begannen sie mit gewaltigem Nachdruck und Ingrimm auf sie loszudreschen. Die Wahrheit verlangt zu sagen, daß sie schon mit dem zweiten Schlag Sancho zu Boden streckten, und dem Ritter das nämliche geschah, ohne daß seine Gewandtheit oder sein mutiger Sinn ihm geholfen hätte .... Als nun die Yanguesen die arge Bescherung sahen, die sie hier angerichtet, packten sie mit größtmöglicher Schnelligkeit ihren Tieren die Traglasten wieder auf, verfolgten ihren Weg und ließen die beiden Abenteuergierigen in übler Verfassung und noch üblerem Gemütszustand liegen." Aber das ist nicht das einzige Abenteuer, in dem Cervantes' Held den kürzeren zieht. Die Schafhirten richteten ihn so zu, daß sie glaubten, „sie hätten ihn umgebracht; und so trieben sie denn in großer Eile ihre Herde zusammen, luden sich die toten Tiere auf, und ohne sich nach was anderm umzuthun, zogen

sie von dannen" (*DQ* 1, 18). Ebenso schlecht ergieng es Don Quijote mit dem Bußfahrer, der ihn so zerbläute, daß er glaubte, er habe ihn totgeschlagen und sich deshalb eilig davonmachte (*DQ* 1, 52). An beiden letzterwähnten Stellen kommt, wie bei Wieland, der Held nur deshalb so schlecht weg, weil ihn seine Phantasiegebilde die Wirklichkeit nicht erkennen lassen.

Aus der Betäubung erwacht zuerst Pedrillo und sieht nach seinem Herrn, der nur „mit schwacher Stimme" zu reden vermag (*DS* 5, 2). Hiezu hat wieder das Abenteuer mit den Yanguesen das Vorbild abgegeben (*DQ* 1, 15). Auch hier erholt sich von den Schlägen zuerst der Knappe und ruft „mit schwacher, kläglicher Stimme" seinen Herrn, der ihm „mit demselben schwächlichen, jammervollen Ton" antwortet. Und gerade wie Don Sylvio von Pedrillo damit getröstet wird, daß andere Prinzen, deren einige angeführt werden, noch viel mehr Ungemach hätten erdulden müssen, so tröstet auch Don Quijote seinen Sancho mit der Versicherung, die fahrenden Ritter seien stets solchen und noch viel ärgeren Widerwärtigkeiten ausgesetzt, was er alsobald — ganz wie Pedrillo — an einigen Beispielen darthut. — Um seinen Herrn zu trösten, sagt Pedrillo, er hätte zehnmal mehr Prügel bekommen als Don Sylvio: „Wenn ihr etwas leidet, so wisset ihr doch warum? Aber dem armen Pedrillo, der bey allen schlimmen Abentheuern das meiste davon trägt, gibt niemand ein gutes Wort darum." Ähnliche Worte spricht Sancho zu Don Quijote nach dem unangenehmen Abenteuer in der verzauberten Schenke: Euch ist dieses Abenteuer nicht so übel bekommen wie mir, „da Ihr in Eure Arme jene unvergleichliche Schönheit bekamt, die Ihr beschrieben habt; aber ich, was bekam ich als die schwersten Prügel, die ich, glaub' ich, je in meinem Leben erhalten kann? .... in allen Fällen, wo wir übel fahren, bin ich's immer der am übelsten fährt!" (*DQ* 1, 17). — Weiter sagt Pedrillo zu Don Sylvio, man dürfe im Unglück nicht den Mut verlieren; denn das Glück sei kugelrund, nach Regen komme Sonnenschein, und somit werden gewiß auch sie von nun an glücklicher sein. Ebenso denkt Don Quijote. Auch er tröstet sich mit der Hoffnung auf bessere Zeiten; die jetzigen Ungewitter seien Anzeichen, daß sich der Himmel bald aufheitern werde und ihre Angelegenheiten wieder gut gehen werden; weder Glück noch Unglück seien von Dauer, und da das Unglück lange gedauert hat, sei jetzt das Glück nahe (*DQ* 1, 18).

Von nun an fließen die Entlehnungen und Anlehnungen viel spärlicher. Als Don Sylvio mit Pedrillo in einen Park kam, dessen Wege sich so künstlich in einander schlangen, daß man in einem

Labyrinth zu sein glaubte,[1]) zweifelten sie keinen Moment, „daß sie sich in der Nähe eines Feen-Schlosses und am Anfang eines sehr merkwürdigen Abentheuers befänden" (*DS* 5, 4). Eine ähnliche Stelle kommt auch noch in der Geschichte des Prinzen Biribinker vor: „Ich sagte ihnen ja schon, daß mir selbst alles daran gelegen ist, daß sie in den unsichtbaren Pallast kommen, wo, allen Umständen nach eines der außerordentlichsten Abentheuern auf sie wartet" (*DS* 6, 2). Mit ähnlichen Worten wird bei Cervantes fast jedes Abenteuer eingeleitet. So sagt Don Quijote: „Entweder ich täusche mich, oder dies wird das prächtigste Abenteuer, das man je gesehen" (*DQ* 1, 8). Man vergleiche beispielsweise auch *DQ* 2, 17, wo der Held spricht: „Ich verstehe wenig von Abenteuern, oder[2]) was ich dort erspähe ist ein solches"; oder *DQ* 1, 19: „Ohne Zweifel, Sancho, muß dies ein sehr großes, ein sehr gefährliches Abenteuer sein, wo es vonnöten sein wird, all meine Mannhaftigkeit und Tapferkeit zu zeigen."

Don Sylvio und Pedrillo kommen in Donna Felicias Palast und werden hier gerade so gut gehalten, wie Cervantes' Helden bei der Herzogin und ihrem Gemahl (*DQ* 2, 31 ff.). Hier trifft Don Sylvio mit seiner lange verschollenen Schwester zusammen, gerade wie bei Cervantes der Maurensklave mit seinem schon jahrelang nicht gesehenen Bruder (*DQ* 1, 42). Don Sylvio und dem Sklaven verrät eine innere Stimme, daß sie in den ihnen noch unbekannten Personen Blutsverwandte vor sich haben (*DS* 5, 14 — *DQ* 1, 42). Jacintens größtenteils autobiographische Erzählung hat ihr Vorbild in der Autobiographie Dorotheas (*DQ* 1, 28).

Während der Tafel in Felicias Palast ließ sich eine angenehme Symphonie hören, „ohne daß man sah woher (*DS* 5, 8). Man vergleiche auch folgende Stelle: „Eine stille Harmonie, wie von einem Concert, das aus tiefer Ferne gehört wird, umschlich .... unsichtbar das bezauberte Ohr, und schmelzte das Herz in zärtliche Sehnsucht" (*DS* 6, 1) und: „In dem nehmlichen Augenblick .... ließ sich eine muntere Symphonie von allen möglichen Instrumenten hören, ohne daß man weder Instrumente noch Musicanten sah" (*DS* 6, 2). Auch hiefür bietet der spanische Roman eine Parallele. Don Quijote erzählt, was alles ein fahrender Ritter erleben kann, und sagt unter anderem: „Und wie herrlich dann den

[1]) Genau dieselbe Situation mit teilweise wörtlichen Übereinstimmungen kehrt in Wielands Oberon wieder (Gesang II, Strophe 25 f.).

[2]) Vgl. Don Sylvios Worte: „Es müßte mich Alles betrügen, oder ..." (*DS* 5, 5); vgl. hiezu außer der bereits oben angeführten Stelle *DQ* 1, 8 auch *DQ* 2, 29: „... ich verstehe entweder nicht viel davon, oder ...." und *DQ* 1, 43.

Gesängen zu lauschen, die da ertönen während er tafelt, ohne daß er weiß wer sie singt noch wo sie ertönen" (*DQ* 1, 50). In demselben Kapitel und in demselben Zusammenhang erzählt Don Quijote auch, es komme vor, daß sich der fahrende Ritter dem Rufe einer übernatürlichen Stimme folgend „mitten in das schwarze flammende Naß" eines Sees hineinstürzt, und nicht nur, daß er unversehrt bleibt, sondern er gelangt in eine prachtvolle Burg, wo er eine verzauberte Jungfrau findet. Cervantes' Erzählung hat Wieland in Handlung umgesetzt, indem bei ihm Biribinker auf das Geheiß des redenden Kürbisses hin in einen Feuerbrunnen sich stürzt und dann in einen kostbaren Palast kommt, worin eine verzauberte Salamandrin weilt (*DQ* 6, 2).

Diese letzten Beispiele leiten bereits zur Geschichte des Prinzen Biribinker über. Diese in Wielands Roman eingeschobene Erzählung ist zwar größtenteils verschiedenen Märchen nachgebildet (vgl. K. Otto Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland. Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 5, 399 ff.), trotzdem aber hat der Verfasser auch aus Cervantes' Roman einzelne Motive verwertet.[1]) Das Maultier, das den Biribinker tragen soll, „stammt in gerader Linie von dem berühmten trojanischen Pferd und der Eselin des Silenus ab. Von der väterlichen Seite hat es die Eigenschaft, daß es von Holz ist, und weder Futter noch Streue noch Striegel nöthig hat, und von der mütterlichen, daß es einen überaus sanften Trab geht, und so geduldig ist wie ein Schaaf" (*DS* 6, 1). Schon ein flüchtiger Blick in den spanischen Roman zeigt, daß wir auch hier eine Entlehnung vor uns haben: Das Pferd, das den tapferen Manchaner in die Heimat der Schmerzenreich tragen soll, ist auch aus Holz. „Und das Gute dabei ist daß das besagte Pferd weder frißt noch schläft, noch Hufbeschlag braucht; und es geht ohne Flügel einen solchen Paßgang in den Lüften, daß der Reiter, den es trägt, eine Tasse Wassers in der Hand halten kann ohne daß ihm ein Tropfen Wasser verschüttet, so sachte und ruhig zieht es seines Weges" (*DQ* 2, 40). Es muß noch besonders hervorgehoben werden, daß sich Don Quijote beim Anblick dieses seltsamen Pferdes an das Trojanische Roß erinnert (*DQ* 2, 41), wodurch zweifelsohne Wieland zu seiner oben angeführten Genealogie veranlaßt wurde.

---

[1]) Von dem Herausgeber dieser Zeitschrift wurde ich auf zwei Arbeiten Rudolf Fürsts aufmerksam gemacht: Auf S. 72 f. der Schrift „Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert" (Halle a. S. 1897) und auf S. 7 des Aufsatzes „Don Quijote-Spuren in der Weltlitteratur" (Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, Nummer 61, Jahrgang 1898) wird eine Reihe von Berührungen des Wielandischen Romanes mit französischen Märchen und teilweise auch mit dem Don Quijote erwähnt.

Von Einfluß dürfte — glaube ich — auch folgende in demselben Zusammenhange befindliche Stelle gewesen sein: „Wenn wir auch in gerader Linie von Hektor dem Trojaner herkommen ...." (*DQ* 2, 40).

Als Don Quijote den Holzzapferich bestiegen hatte, wurden ihm die Augen mit einem Schnupftuch verbunden, damit ihm die Höhe seiner Fahrt keinen Schwindel verursache (*DQ* 2, 41). Auch dieses Motiv finde ich bei Wieland verwertet: Biribinker „trieb die Vorsichtigkeit so weit, daß er sich ein seidenes Schnupftuch um die Augen band, aus Furcht, von den Schönheiten zu sehr gerührt zu werden .... Auf diese Weise war er ohne den geringsten widrigen Zufall schon ein paar Stunden fort geschwommen, als er es endlich wagte, das Schnupftuch ein wenig weg zu schieben, um zu sehen, wo er wäre" (*DS* 6, 2). Auch dieser zweite Satz enthält ein aus dem spanischen Roman entlehntes Motiv: Als nämlich Sancho von der auf dem Holzzapferich unternommenen Reise zurückgekehrt war, erzählt er unter anderem: „Ich habe mir ganz sachte und ohne daß einer es sehen konnte, das Tüchlein das mir die Augen verband, dicht an der Nase ein klein bißchen beiseite geschoben, und blickte hindurch nach der Erde zu ...." (*DQ* 2, 41). Bei Cervantes tragen vier „wilde Männer" auf ihren Schultern das hölzerne Pferd daher und alle sind „mit grünem Epheu überkleidet" (*DQ* 2, 41). Eine Reminiscenz daran glaube ich in folgender Wielandischen Stelle zu finden: Biribinker verflucht seinen Namen, durch den er seine geliebte Galactine verliert, „und er würde vielleicht mit dem Kopf wider die nächste Eiche angeloffen seyn (auch Don Quijote will wegen unglücklicher Liebe „mit dem Kopf wider die Felsen dort rennen" *DQ* 1, 25), wenn er nicht in eben dem Augenblicke sechs wilde Männer erblickt hätte, die in vollem Lauf aus dem Wald hervor stürmten ..... Um das Haupt und die Lenden waren sie mit Eichen-Zweigen bekränzt, auf der linken Schulter trugen sie eine stählerne Keule ....." (*DS* 6, 2).

Bei Wieland sagt der Kürbis: „So viel ich an der Bewegung der Gestirne merke, so ist es bereits um Mitternacht" (*DS* 6, 2). Auf dieselbe Weise stellt Sancho die Zeit fest: „Wie mir die Erfahrung zeigt, die ich mir erwarb als ich Schäfer war, muß es von jetzt bis zum Frührot nicht drei Stunden sein, da die Schnauze des kleinen Bären sich über unserm Kopfe befindet, und die Mitternacht in der Linie des rechten Armes steht" (*DQ* 1, 20). Außerdem vergleiche man auch Don Quijotes Worte: Der fahrende Ritter „muß ein Sternkundiger sein, um aus den Sternen zu erkennen, wie viel Stunden der Nacht schon verflossen sind, und in welcher Gegend und unter welchem Himmelsstrich er sich befindet" (*DQ* 2, 18).

Don Sylvio besitzt gerade wie Don Quijote die Kraft, Verzauberte zu entzaubern (*DS* 6, 1 und 2 — *DQ* 2, 23 und 39).

Daß Wieland seine himmelblauen Ziegen (*DS* 6, 1) dem spanischen Vorbild entlehnt hat, entdeckte bereits R. M. Meyer, Die Ziegen auf dem Helikon (Euphorion 3, 437). Sancho erzählt nämlich, er wäre vom Holzzapferich abgestiegen und hätte sich mit den sieben Himmelsziegen (= Plejaden) unterhalten: „zwei von ihnen sind grün, zwei rot, zwei blau, und eines ist buntgefleckt." Aber derselben Stelle hat Wieland auch seine „rosenfarbnen" Ziegen entnommen (*DS* 6, 2).

Auch der Riese Caraculiamborix (*DS* 6, 2) ist nicht Wielands Erfindung, denn er kommt schon bei Cervantes (unter dem Namen Caraculiambro) vor (*DQ* 1, 1). Auf diese Entlehnung hat bereits K. O. Mayer a. a. O. S. 406 hingewiesen.

DS 7, 1 sagt Pedrillo: „Die Bezauberten essen und trinken nichts, ohne daß sie um ein Quintchen magerer werden als sie gewesen sind." Derselben Ansicht ist auch Sancho, indem er sagt: „Daraus wird jedereiner abnehmen, daß Leute, die nicht essen und nicht trinken und nicht schlafen, und die natürlichen Dinge, die ich meine, nicht verrichten, daß selbige Leute verzaubert sind" (*DQ* 1, 49. Derselbe Gedanke ist ausgesprochen auch *DQ* 1, 47 und 2, 23). Aber Don Quijote glaubt, bei ihm erstrecke sich die Bezauberung auf keines der von Sancho angeführten Bedürfnisse und stimmt hierin mit Wieland überein, der von seinem Helden sagt „die Bezauberung erstreckte sich bey ihm niemals bis auf den Magen" (*DS* 1, 9. Ein ähnlicher Gedanke begegnet uns bereits 1, 8, wo unter dem „berühmten Schriftsteller" möglicherweise Cervantes gemeint ist).

Wielands Roman schließt bekanntlich damit, daß Don Sylvio seine Prinzessin heiratet, Pedrillo aber deren Zofe. Das erinnert an Don Quijotes Worte, es geschehe oft, daß die fahrenden Ritter Königstöchter heiraten und dadurch selbst Könige werden; ihren Knappen aber geben sie ein Fräulein der Prinzessin, „und ohne Zweifel wird dies die Zofe sein ....." (*DQ* 1, 21).

c) Stil.

Wieland erzählt die Erlebnisse seiner Abenteurer nicht objektiv, sondern er mischt sich sehr oft selbst in die Erzählung ein und greift dem Urteil des Lesers voraus, indem er wiederholt seine Ansicht über die Helden erkennen läßt. Dasselbe that — wenn auch nicht in dem Maße wie Wieland — schon Cervantes. Auch seine Darstellung ist nicht streng objektiv, da er immer über den Figuren steht und allerorts zu erkennen giebt, wie er sie beurteilt wissen will. Beide Dichter behandeln ihren Stoff mit einer gewissen humorvollen Überlegenheit,

trotzdem aber sieht man, daß ihnen die Helden am Herzen liegen. Die Satire, auf die es ursprünglich abgesehen ist, tritt allmählich in den Hintergrund und macht sich dann nur noch in Anspielungen auf Zeitgenossen und zeitgenössische Verhältnisse bemerkbar (z. B. *DS* 3, 5; 4, 3; 5, 1; 5, 5; 6, 1 — *DQ* 1, 6; 1, 18; 1, 48; 2, 61; 2, 74).

Es ist charakteristisch, daß sich beide Dichter nur als Übersetzer bezeichnen. Cervantes sagt, er hätte sein Werk aus dem Arabischen des Sidi Hamét Benengeli übersetzt (*DQ* 1, 9; 2, 3; 2, 24; 2, 44 u. ö.), und Wieland, aus dem Spanischen des Don Ramiro von Z** (*DS* 3, 5). Auffallend ist es, daß beide erst im Laufe der Erzählung diese fingierten Quellen angeben. Weder Cervantes noch Wieland führt zwar streng diese Fiktion durch, beide aber berufen sich wiederholt auf diese Geschichte und ihren Autor (vgl. z. B. *DQ* 1, 8; 2, 13; 2, 15; 2, 50 — *DS* 2, 1; 3, 5; 7, 1). In diesem Zusammenhange möge auch folgende stoffliche Entlehnung untergebracht werden. Als Biribinkers Liebesglut für die schöne Salamandrin ihren Gipfel erreicht hat, sagt Wieland: „Es findet sich hier eine abermalige kleine Lücke in dem Original" (= des fingierten Paläphatus) (*DS* 6, 2). Dasselbe Mittel verwendet auf ähnliche Weise Cervantes, indem er sagt, der Bericht über den Kampf Don Quijotes mit dem Biskayer sei „fragmentarisch" überliefert (*DQ* 1, 8); der Dichter bricht dort ab, wo der Streit am interessantesten wird. Später allerdings gelang es dem Verfasser, den Schluß ausfindig zu machen, der dann auch mitgeteilt wird. Beide Dichter betonen sowohl die Wahrhaftigkeit und Genauigkeit ihrer Quelle, als auch die Treue und Gewissenhaftigkeit der eigenen Übersetzung (*DS* 1, 12; 3, 5; 5, 1 — *DQ* 1, 16; 2, 7; 2, 10; 2, 40; 2,50; 2, 65). Nur folgende Stelle verdient dabei besonders hervorgehoben zu werden. Auf einem Spaziergange erblickt Don Sylvio „einen Storch — einige Nachrichten sagen, wiewohl ohne genugsamen Grund, daß es eine Störchin gewesen ...." (*DS* 1, 6). Es wird hier einem ganz unbedeutenden Umstand eine sehr große Wichtigkeit beigelegt und dadurch eine komische Wirkung erzielt. Analoge Fälle enthält bereits der spanische Roman. So wird *DQ* 2, 10 erzählt, die drei Bäuerinnen, die Sancho für die Dulcinea und ihre Hofdamen erklärt, seien geritten auf „drei Eseln, oder Eselinnen, denn der Verfasser äußert sich darüber nicht bestimmt". Außerdem vergleiche man folgende Stellen: Don Quijote lehnte sich an den Stamm einer Buche oder einer Korkeiche — „Sidi Hamet Benengeli gibt die Art des Baumes nicht genau an ..." (*DQ* 2, 68) und: Don Quijote wusch sich Kopf und Gesicht „mit fünf oder sechs Eimern Wasser — denn in der Zahl der Eimer sind die Angaben etwas verschieden" (*DQ* 2, 18).

Wieland ist bestrebt, das spanische Kostüm seiner fingierten Quelle beizubehalten. Der Ort der Handlung ist Spanien und auch die Personen sind Spanier. Die einzelnen Personennamen, die er seinem großen Vorbild entnahm, wurden schon oben mitgeteilt; hier erübrigt es noch darauf hinzuweisen, daß Wieland und Cervantes wiederholt die Universität zu Salamanca erwähnen (z. B. *DQ* 1, 12; 2, 2; 2, 10; 2, 16; 2, 33 — *DS* 3, 1; 4, 2).

Charakteristisch für Wielands Stil sind die kurzen eingeschalteten Sätze, die ohne grammatische Verbindung in den regierenden Satz eingeschoben werden. Man sehe folgende Beispiele an: „Der Teufel, Gott behüt uns! ist ein Tausendkünstler" (*DS* 3, 1), und in ähnlicher Weise verwendet „Gott behüt' uns" (*DS* 2, 4); „Gott verzeyh mirs" (*DS* 1, 11; 3, 3; 3, 6; 7, 1); „tröst ihn Gott!" (*DS* 3, 1); „wie man denken kan" (*DS* 3, 5); „wenn man die Wahrheit sagen soll" (*DS* 2, 2). Dieselbe Stileigentümlichkeit findet sich bereits bei Cervantes, wenn auch nicht in dem Maße wie bei Wieland; z. B. „. . . . als eine wunderbare Erscheinung — so kam sie allen vor — ihn davon abhielt" (*DQ* 1, 14); ähnlich „wie man glaubt" (*DQ* 1, 1); „wie man vernimmt" (*DQ* 1, 1); „wie ihr es saget" (*DQ* 1, 14); „und es muß doch so sein" (*DQ* 2, 20). Ob hier wirklich Cervantes auf Wieland eingewirkt hat, wage ich nicht zu entscheiden, da hier jede inhaltliche Übereinstimmung fehlt und diese Stileigentümlichkeit auch sonst häufig vorkommt. Gewiß aber haben wir ein bewußtes Kopieren von Cervantes' Stil, wenn Wieland neuauftretende Personen dem Leser nicht in üblicher Weise vorstellt, sondern sie gleich beim Namen nennt und erst dann in einem eingeschalteten Satz sagt: so heißt nämlich dieser Mann. Man vergleiche: „Aber Don Eugenio, so hieß der junge Cavalier, ..." (*DS* 4, 3); „es gieng die schöne Cristalline, (so hieß die Fee) zum Camin . . . ." (*DS* 6, 1); „Grigri, (so hieß der Gnome) . . . ." (ebenda); „empfangen sie hier den Prinzen Cacamiello von meiner Hand, denn dieses ist nunmehr sein Name . . . ." (*DS* 6, 2). Bei Cervantes fand ich folgende Beispiele: „Was dünkt Euer Gnaden, Herr Lizentiat Pero Perez (denn so hieß der Pfarrer) von dem Unglück meines Herrn?" (*DQ* 1, 5); „wisset Meister Nikolas (dies war der Name des Barbiers), daß es . . . . ." (ebenda); es „verließ Sancho Panza (denn so hieß der Landmann) Weib und Kind . . . ." (*DQ* 1, 7); außerdem vergleiche man *DQ* 1, 16; 1, 28; 1, 42; 1, 52; 2, 1; 2, 2; 2, 18; 2, 38; 2, 48. Eine mit der eben besprochenen nahe verwandte Eigentümlichkeit finden wir in folgenden zwei Wielandischen Stellen: „Erinnerst du dich noch, was dieser Pedrillo, oder wie er sich nannte, uns von ihm sagte" (*DS* 3, 12) und: „sie hatte eine

andere kleine Fee oder Nymphe, oder ein Sylphen-Mädchen, oder wie ihrs heißen wollt, bey sich ...." (*DS* 4, 2). Auch hiefür bietet Cervantes reichliche Belege: „.... bis Ihr jenen Helm des Mandarin geraubt, oder wie der Mohr sonst heißt ...." (*DQ* 1, 19); „Gineselchen von Parapilla oder wie du sonst heißen magst ...." (*DQ* 1, 22); ferner vergleiche man die fast ebenso lautenden Stellen *DQ* 1, 22; 1, 25; 2, 10; 2, 31; eine etwas entferntere Ähnlichkeit weisen auf *DQ* 1, 45 und 2, 4.

Zu den stilistischen Mitteln kann auch der Schwur gerechnet werden. Wenn Don Sylvio „bey der Ehre eines Ritters" schwört (*DS* 4, 6), so schwört Don Quijote bei dem Ritterorden, den er empfangen hat (*DQ* 1, 44). Aber auch sonst wird, um die Wahrheit des Gesagten zu bekräftigen, in beiden Romanen wiederholt geschworen (z. B. *DS* 1, 7; 3, 2; 4, 2 — *DQ* 1, 18; 1, 24; 1, 30; 1, 46; 1, 49; 2, 17).

Schlußbetrachtung.

Überblicken wir alle mitgeteilten Stellen, so ergiebt sich, daß Wieland Motive fast aus allen Kapiteln des spanischen Romanes entlehnt hat. Aber in Bezug auf die Häufigkeit der Verwertung bleibt der zweite Teil hinter dem ersten etwa um ein Drittel zurück. Alle Partien des ersten Teiles, bis auf die eingeschalteten Novellen, denen er nichts zu verdanken hat, boten Wieland Anregungen. Im zweiten Teil findet man zuweilen einige Kapitel nacheinander, deren Vergleichung mit dem Don Sylvio keine Ausbeute liefert.

Die überwiegende Mehrzahl der entlehnten Stellen verwertet Wieland in dem ersten Teil seines Romanes: etwa zwei Drittel, während auf den zweiten Teil nur ein Drittel entfällt. Wir sehen also, unser von der Häufigkeit der Erwähnungen des spanischen Romanes auf die Häufigkeit der Entlehnungen gezogene Schluß (S. 34) entspricht annähernd der Wahrheit. Der Grund für diese Verteilung der Entlehnungen liegt einerseits in der Komposition des Wielandischen Romanes, dessen Anlage nur im ersten Teil mit der des spanischen Werkes sich deckt; andererseits aber darin, daß Wieland an seinem Helden, über den er anfangs zumeist nur lachte, immer mehr und mehr Gefallen fand und nun seine allmähliche Wiederkehr zur Natur in psychologischer Weise darzustellen unternahm. Das psychologische Problem, der Sieg der Natur über die Schwärmerei, tritt immer mehr und mehr in den Vordergrund, und der Dichter vergißt dabei allmählich sein Vorbild, und zwar umso leichter, als es ihm hiefür nur weniges bieten konnte. Das psychologische Interesse erwachte in Wieland erst, nachdem er einen guten Teil des Werkes bereits ausgearbeitet hatte, und ich glaube sogar,

daß die psychologischen Erörterungen, die wir in den ersten Büchern niedergelegt finden, erst später vom Dichter eingeschoben wurden. Das psychologische Moment scheint mir noch nicht im Plane gelegen zu haben. Auf diese Vermutung führten mich außer allgemeinen Erwägungen vornehmlich Wielands auf seinen Don Sylvio bezügliche Worte, die er am 5. August 1763 an Geßner schrieb: „Vor ein Paar Monaten kam ich an einem Regentag auf den Einfall, einen kleinen Roman zu schreiben, worin Kluge und Narren viel zu lachen fänden, und der mich selbst amüsirte, ohne mich im mindesten anzustrengen. Ich machte meinen Plan, und fing sogleich an zu schreiben. Dieses Amusement interessirte mich unvermerkt so stark, daß ich eine Arbeit daraus machte, und daß ich beschloß, aus meinem Fonds, der an sich närrisch genug ist, etwas so Gescheidtes zu machen, als mir nur möglich wäre. Es ist eine Art von satyrischem Roman, der unter dem Schein der Frivolität philosophisch genug ist, und wie ich mir einbilde, keiner Art von Lesern, die austere ausgenommen, Langeweile machen soll" (C. M. Wielands Leben von J. G. Gruber. Leipzig 1827. II. Teil, S. 362 f.). Die Worte lassen, glaube ich, deutlich eine Verschiebung des ursprünglichen Planes zu Gunsten des „philosophischen" Momentes erkennen.

Die nächste Frage ist: Was hat Wieland seinem Vorbild zu verdanken? Das Thema des ganzen Romanes ist ebenso wie die Anlage des ersten und teilweise auch die des zweiten Teiles dem Don Quijote nachgebildet. Ebenso sind die meisten Charaktere dem spanischen Roman entlehnt oder deutlich nachgebildet. Ohne Vorbild ist Laura, Donna Felicias Kammermädchen und Vertraute. Diese Gestalt ist wie Fatme im Oberon lediglich auf den Einfluß der französischen Tragödie zurückzuführen. Auch für Fatme ist in der eigentlichen Quelle für Wielands Dichtung kein Vorbild zu finden. Max Koch (Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon, Marburg 1880. S. 49) sagt, Wieland wollte durch ihre Einführung ein Gegenstück zu Gerasmin bekommen, und fährt fort: „Die Neigung zum pair quarré wie das Bestreben nach dem Vorgange von Marivaux der Liebe der Herren in der Liebe der Dienenden ein Seitenbild zu geben tritt in Wielands Dichtung (= Oberon) öfters hervor." Denselben Grund möchte ich bereits für Laura geltend machen: Sie und Pedrillo, die Diener, sollen ein Seitenstück bilden zu Felicia und Don Sylvio, den Herren.[1])

[1]) Es sei gestattet, an dieser Stelle auf folgendes hinzuweisen. Max Koch bespricht a. a. O. die im Oberon entlehnten Charaktere und sagt, für den Namen „Zoradine" wisse er nicht, woher ihn Wieland entlehnt hat. Ich glaube, er stammt aus dem Don Quijote, wo wir 1, 37 einer Maurin, Namens „Zoraïda" begegnen.

Wie verwertet Wieland das übernommene Material? Bei der Mehrzahl der Entlehnungen hat er gar keine oder nur leichte Änderungen vorgenommen. Der Zusammenhang ist zwar ein anderer geworden, aber das Motiv bleibt dasselbe. Viel seltener begegnen uns in seinem Werke Verschiebungen eines Cervantesschen Motives. Die Entlehnungen überwiegen die Anlehnungen und Anklänge. Jedesmal aber verstand es Wieland das Übernommene passend zu verwerten, so daß es nicht wie etwas äußerlich aufgepfropftes aussieht, sondern sich in den übrigen Zusammenhang recht wohl fügt. Das fremde Gut bleibt bei ihm nicht tot, sondern erhält Gestalt und Leben.

Man findet im Don Sylvio keine längeren zusammenhängenden Ketten von Entlehnungen, auch sieht man, daß die einzelnen Motive nicht in der Reihenfolge des Vorbildes verwertet wurden, sondern ganz willkürlich durcheinander gewürfelt sind. Deshalb glaube ich nicht, daß Wieland den spanischen Roman während der ganzen Arbeit in Händen hatte. Möglich, daß er ihn gelegentlich nachschlug, um die Erinnerung an die eine oder die andere Stelle aufzufrischen, im großen und ganzen aber hat er den Roman im Gedächtnisse gehabt, denn nur wenige Stellen weisen so große inhaltliche und formale Übereinstimmungen auf, daß man annehmen müßte, das Vorbild hätte ihm vorgelegen. Und selbst da ist es viel wahrscheinlicher, daß ihm diese Partien der spanischen Dichtung mit ihrer charakteristischen Darstellungsweise im Gedächtnisse haften blieben, um so mehr als Wieland gewiß auch nach 1749 den Don Quijote las. 1764 schrieb er an Zimmermann: „Ich sende Ihnen den Don Sylvio, der Ihren Freund Ihnen selbst, und dem Publikum von einer neuen Seite zeigen wird. In den letzten Monaten des vorigen Jahres, wo Mißgeschick, Plagen und schmerzliche Empfindungen von allen Seiten auf mich eindrangen, war diese geistige Ausschweifung mein einziges Hülfsmittel, mich selbst zu erheitern, und durch ergötzliche Thorheiten das Gefühl meiner Uebel wegzuschaffen. Dies ist der Ursprung des Don Sylvio" (Gruber, S. 363). Vielleicht griff er eben in dieser mißmutigen Stimmung zu dem Don Quijote, um bei dieser heiteren Lektüre die traurige Wirklichkeit zu vergessen, und vielleicht brachte ihn gerade diese Lektüre auf den Gedanken, auch selbst ein ähnliches Werk zu verfassen; denn die Annahme, Wieland wäre, um sich über die unerfreuliche Gegenwart hinwegzusetzen, direkt zur Ausarbeitung des Don Sylvio geschritten, halte ich psychologisch für unmöglich. Ein so rascher Übergang vom traurigen Leben zur heiteren Schriftstellerei ist fast undenkbar. Es muß hier ein Verbindungsglied geben. Und was ist natürlicher, als daß der Dichter den Don Quijote las und dabei in eine heitere Stimmung versetzt wurde, die ihn sogar zu eigenem poetischen Schaffen begeisterte?

Ist Schiller bei der Jungfrau von Orleans durch Tassos Gerusalemme liberata beeinflußt worden?

Eine Hypothese.

Von Hedwig Wagner in Berlin.

Schillers Jungfrau von Orleans enthält einige Erscheinungen, deren psychologische Berechtigung an sich ebenso fraglich erscheint, wie der Prozeß in der Seele des Dichters, dem sie entsprangen, dunkel bleibt. Diese auffallenden Erscheinungen finden wir erstens in dem plötzlichen, nicht genügend motivierten Aufspringen einer überwältigenden, ebenso intensiven wie nachhaltigen Neigung Johannas zu Lionel, wie andererseits in dem Erscheinen des schwarzen Ritters, welcher die Sprache des système de la nature vom Ende des vorigen Jahrhunderts redet.

Wenn die Kritik im Allgemeinen darauf verzichtet, die psychologische Berechtigung beider Erscheinungen im Drama zu rechtfertigen, so halte ich es doch nicht für ausgeschlossen, daß sich einiges Licht über die Vorgänge im dichterischen Genius verbreite, welche zu diesen Erscheinungen führten, und zwar meine ich, daß beide Rätsel aus derselben Idee zu lösen seien. Johannas plötzlicher Abfall von ihrer hohen Mission, das Erscheinen des Gespenstes, und ihre Apotheose am Schlusse des Dramas sind für mich durch einen psychologischen Faden in der Seele des Dichters verknüpft.

Ich betrachte Johanna als die Verkörperung der Idee des heiligen Krieges, des Verteidigungskrieges, welche sich in vielen Punkten mit derjenigen der mittelalterlichen Kreuzzüge berührt. In Deutschland namentlich sind beide Ideen gern verschmolzen worden. Ritterlichkeit, Selbstaufopferung, Marienverehrung, Sehnsucht, der sælden krône eweclîchen zu tragen, führte die Blüte des Abendlandes über 200 Jahre lang nach dem Osten, und 1813 und 1814 sangen Arndt, Körner, Schenkendorf Kreuzlieder; an die Stelle der Himmelskönigin trat die verewigte Königin Louise; unter dem Kreuze zog die Landwehr hinaus, kehrten die Sieger zurück; ein Kreuz begleitete den Gefallenen zur Gruft. Auch die historische Jeanne d'Arc, die Lothringerin, ist ihrer Abstammung nach mehr Deutsche als Französin.

Daß seine Jungfrau sich für den guten König, den Hort der Bedrängten, bis zur Heldenherrlichkeit begeistern konnte, hat Schiller, selbst wenn es in seiner bestimmten Absicht lag, uns nicht recht

glaublich gemacht. Die Illusion konnte Johanna nur so lange beherrschen, wie sie dem Hofe fern blieb; dort aber zeigt er sie, wie die ritterlichen Paladine sämmtlich, uns in der tragischen Stellung der Tüchtigen unter dem untüchtigen Schwächlinge.

Zu ihrem Heldentume wird die Retterin vielmehr gedrängt durch die Verwüstung ihres Vaterlandes, das Elend ihres Volkes, den Übermut und Hohn der Sieger, das täglich näher schreitende Verderben, und von subjektiver Seite: durch das Gefühl der eigenen Verbindlichkeit, die Pflicht der Selbstaufopferung und vor allem durch die felsenfeste Überzeugung von ihrer göttlichen Sendung. Gerade dieses letztere Moment läßt es mir glaubhaft erscheinen, daß sich auch in Schillers Seele die Ideen des Verteidigungskrieges mit denjenigen der Kreuzzüge begegneten.

Welch einen mächtigen Reiz die Kreuzzugsideen auf Schiller ausübten, beweist uns seine historische Abhandlung über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter, in welcher er die gewaltige Bewegung nach dem Oriente hin wesentlich in dem Lichte eines Prozesses zur Befreiung der Geister betrachtet. Sein lange und mit Liebe gehegter Plan zu der Maltheserdragödie, seine Romanze vom Kampfe mit dem Drachen entsprangen aus derselben Wurzel.

Allen Glanz des ritterlichen Heldentumes versammelt er über dem Haupte Johannas. Ihre natürliche Reinheit aber sollte durch einen plötzlichen Fall und einen schweren Kampf zur höchsten Erhabenheit hinaufgeläutert werden. Die Schwierigkeit liegt nur darin, uns diesen jähen, nur psychisch gefaßten Fall glaubhaft zu machen.

Man hat gemeint, die Erklärung dafür in der stark ausgeprägten Weiblichkeit von Johannas Natur zu finden. Es wird auf ihre Friedensliebe, ihre Neigung zum Versöhnen hingewiesen, auf ihre sanften Blicke, von denen noch der junge Montgomery Gnade hofft; allein man hat übersehen, daß der generalisierende Ausdruck „Weiblichkeit" eine Anzahl von Begriffsmodificationen umfaßt, von denen uns im vorliegenden Falle nur zwei interessieren, zwei Arten von Weiblichkeit, welche in ihren Äußerungen mitunter zusammenzufließen scheinen; allein in ihren Wurzeln verschieden, in ihren Rückwirkungen auf das Subjekt selbst einander völlig widersprechen.

Goethes Frauengallerie giebt uns die Erläuterung für meine Behauptung: Stellen wir Iphigenie und Klärchen einander gegenüber. Die Eine ganz *Hingebung* an eine höchste Pflicht zu Gunsten geliebter Personen, mit klarstem Bewußtsein dessen, was die Verhältnisse von ihr fordern, weil sie die einzige Person in der Welt ist, die das Geforderte zu leisten vermag, die Andere ganz *Aufgebung* ihrer eigenen Individualität, *gegen* die gesellschaftlich anerkannte Pflicht, zum Schmerze geliebter Personen, ohne danach zu fragen, was die

Verhältnisse von ihr fordern, was das Ende ihrer Hingebung sein wird, blindlings zunächst einer Person, nicht einer geheiligten Idee hingegeben. Die Erste mit strengster Bewahrung ihrer sittlichen Integrität, welche in einer akuten Krisis alles ausstößt, was derselben nicht gemäß ist, mit ebenso strenger Bewahrung ihrer persönlichen Individualität und Hoheit; denn der Begriff der Pflichterfüllung umschließt den der Selbstachtung — derjenige der Aufopferung den der sittlichen Würde; die ernste Neigung wirkt durchaus konzentrierend, festigend auf die eigene Persönlichkeit der Heldin, während die sittliche Integrität der Andern durchaus in den Tendenzen des Geliebten wurzelt, so sehr, daß sie sich ein Wämschen und Degen und Hut wünscht, um ihm in seiner Schar nachfolgen zu können, und welche beim Tode des Geliebten nichts weiter kann als sterben, ohne im geringsten an ihre eigene Individualität und deren geheiligte Rechte, oder an die Schmerzen ihrer Freunde zu denken. Diese sehen wir gleichsam zerfließen in der Leidenschaft für den Geliebten, der für ein undankbares Vaterland stirbt.

Die Erste rein, klar, fest wie Diamant in ihrem idealen Pflichtgefühle. Sie würde nicht nur einen Thoas, sondern auch einen Perikles verschmähen, sie ist die Vertreterin einer geheiligten Idee, der Schwesterlichkeit.

Die Andere, deren Energie und Individualität völlig aufgelöst wird, ist die Vertreterin der instinktiven Empfindung, der leidenschaftlichen Hingabe an einen Geliebten.

Beide Vertreterinnen der Weiblichkeit und beide Antipoden. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß alle diejenigen, in welchen beide Tendenzen sich durchdringen, wie in Gretchen und Desdemona, deswegen untergehen müssen. Die Erfahrung überzeugt uns Tag für Tag vom Gegenteil. Erst dann treten tragische Konflikte ein, wenn bei einseitiger Ausbildung einer weiblichen Figur die Verhältnisse von ihr fordern, was sie nicht zu leisten vermag — oder ihr verwehren, wozu ihre Natur drängt. Iphigenien droht der Konflikt, als die Neigung einer Braut von ihr gefordert wird, Desdemona geht zu Grunde, weil das Barbarentum ihres Gemahls ihre nach allen Seiten hin überströmende Herzensgüte nicht zu beurteilen vermag.

Welche Tendenz herrscht nun in Johanna vor? Bis zu ihrer Bekanntschaft mit Lionel ohne Zweifel diejenige der Humanität, des Wohlwollens. Schwache sind zu schützen, Weinende zu trösten, blühende Fluren vor Verwüstung zu bewahren, Feinde sind zu versöhnen, frecher Raub und Gewaltthat ist zurückzuweisen. Dies die höhere Pflicht, höher als sich einem Einzelnen hinzugeben und häuslichen Friedens sich zu erfreuen. Wohl durchzittert ihren ersten Monolog ein leises Bedauern, dem Frieden der Flur der Hoffnung auf den

bräutlichen Kranz zu entsagen; allein für ein Weib sind persönliches Glück und Hingabe an eine große, weltbefreiende That unvereinbar.

Johanna ist eine werdende Iphigenie, näher der Antigone, welche auch ohne Schwanken die Schwesterpflicht erfüllt, aber klagend dem Lichte und der schönen, freundlichen Gewohnheit des Daseins Lebewohl sagt. Allein Johanna ist auch eine ganz eigenartige Erscheinung; unter ihrem Banner mit der Gottesmutter, mit ihrem Lilienschwerte einerseits an eine Kämpferin unter dem heiligen Kreuze, andererseits an eine nordische Walküre erinnernd.

Lassen wir die Idee des Kreuzes gelten, so legt diese ihr auch äußerlich die Pflicht des Cölibats auf; verkündet ist ihr dies durch die Himmelskönigin selbst, welche sie zürnend an ihren Beruf weist, und am Ende des Kampfes ihr den Lohn reicht, für den die heiligen Streiter auszogen. Jeder irdische Lohn bleibt ausgeschlossen. Der sælden krône eweclîchen zu tragen ist das Ziel der frommen Kämpfer, und die Jungfrau mit dem ewigen Sohne an ihrer Brust selbst empfängt die Jungfrau, welche unter ihrer Fahne gestritten.

Allein auf diese heilige Gestalt fällt auch das düstre Licht einer nordischen Walküre, welche als erbarmungslose Schnitterin das Schlachtfeld durchstreift, einer Velleda, zugleich Seherin und Ruferin im Streit, einer jungfräulichen, germanischen Priesterin, welche, obschon sanften Blickes, ohne Erbarmen den Gefangenen an Wodans Altar schlachtet.

So erscheint uns Johanna nach jeder Seite hin als Germanin, voll tiefer Empfindung, aber unberührt, wie der Schnee auf den Nordlandsklippen.

Ich kann auch nicht einsehen, daß die Werbungen Dunois' und La Hires, die Tötung des jungen Montgomery sie zu größerer Empfänglichkeit disponiert haben sollten. Das völlige Mißverstehen ihrer Sendung durch die Ersteren mußte ihren Unwillen erregen, der Kampf, den sie in der Montgomeryscene mit sich auszufechten hatte, mußte sie stählen, wie jede Selbstüberwindung.

Woher nun dieser plötzliche Abfall, diese verhängnisvolle Verwirrung der Jungfrau? Wenn eine Französin, getragen vom Prestige, sich mit ungestümem Elan auf einen Feind stürzt und plötzlich bemerkt, daß er doch auffallend schöne Augen habe, dann wollen wir es gläubig aufnehmen, daß sie ihren Groll schmelzen fühle, ehe der Feind noch zum Sprechen gekommen ist; allein die germanische Priesterin kann nicht durch die holdesten Augen und das heißeste Flehen überwunden werden. Wenn ihr eigenes Herz dabei aufschreit, so wird sie doch den Stahl in den Nacken des Überwundenen senken, und mit verhülltem Antlitze am Altare des Gottes niederknien. Wie konnte Schiller

— mit aller Ehrfurcht vor ſeinem Genius ſei die Frage gethan — dieſen Irrtum begehen?

Wenn auch nicht ein ſo feiner Kenner von Frauenſeelen wie Goethe, hat er doch in keiner ſeiner übrigen Frauengeſtalten uns zugemutet, an eine ſolche Unwahrſcheinlichkeit in der Entwickelung einer Neigung zu glauben. Er liebt vielmehr die zart durchſchimmernde Empfindung, das Mittelding zwiſchen der Neigung der Schweſter und der Liebenden, wie in der Königin Eliſabeth von Spanien und der Gräfin Terzka. Nur in einer ſeiner Tragödien ſchlägt der Liebe heil'ger Wetterſtrahl ebenſo plötzlich ein, und zwar in die Bruſt Don Ceſars, des leidenſchaftlichen Normannenfürſten, den von der Mutter her ſicilianiſches Blut durchſtrömt. Dies gewährt einen Fingerzeig auf die Kataſtrophe Johannas.

Sie iſt in dem Augenblicke derſelben keine Germanin, ſondern eine Tochter ſüdlicher Zonen, und Schiller machte hier eine Konzeſſion an ein Vorbild, vielleicht ſogar mit vollen Bewußtſein. Dieſes Vorbild finden wir in der Gerusalemme liberata des Taſſo, III. Geſang, Strophe 20—29.

Der Vorgang zwiſchen Tancred und Clorinde, der hier geſchildert wird, entſpricht ziemlich der 10. Scene des III. Aktes von Schillers Jungfrau.

Ich laſſe die betreffenden Strophen nach der erſten Ausgabe der Griesſchen Überſetzung (Jena, Frommann 1800) folgen.

20. Es iſt Tankred; o hätt' ich ihn, gefangen,
In meiner Macht! Noch will ich ihn nicht todt:
Nein! lebend ſollt' er ſtillen dies Verlangen
Nach ſüßer Rach', ein Troſt für alle Noth.
Hier ſeufzt ſie unwillkürlich; ihre Wangen
Bedeckt verrätheriſch ein brennend Roth.
Doch nicht vermag der Fürſt, ihn zu entfalten,
Den wahren Sinn, den ihre Wort' enthalten.

21. Klorinde ſprengt indeſſen auf den Ritter
Mit eingelegter Lanze mächtig los.
Sie treffen ſich; weit ſtreuen ſich die Splitter
Im Feld' umher von dem gewaltigen Stoß.
Tankredens Speer traf ihres Helmes Gitter;
Er fliegt herab, der Schönen Haupt wird bloß.
Der Ritter ſieht ihr Haar ein Spiel den Winden,
Erſtaunt, ein Weib in ſeinem Feind zu finden.

22. Ihr Auge flammt und ſprühet helle Funken,
Im Zorn noch hold; wie, wenn es Liebe ſpricht?
Was ſinnt Tankred, im Anſchaun ganz verſunken?
Erkennſt du nicht das liebliche Geſicht?
Du haſt aus ihm der Liebe Gift getrunken;
Sagt dir's dein Herz, wovon ſein Bild iſt, nicht?
Dies iſt ſie, die du einſt am ſtillen Quelle
Die Stirne kühlen ſahſt mit klarer Welle.

23. Er, den vorhin nicht Helm noch Lanze ſchrecken,
Er wird zu Stein vor der Geliebten Blick
Sie ſucht, ſo gut ſie kann, das Haupt zu decken
Und greift ihn an; er wendet ſich zurück,
Und ſchwingt das Schwert, die andern hinzuſtrecken;
Doch läßt ſie Ruh ihm keinen Augenblick.
Denn drohend folgt ſie ihm und ruft: Verweile!
Daß ſie zugleich zwiefachen Tod erteile.

24. Sie fällt ihn an mit racherfülltem Triebe;
Er wehrt ſich nicht und blicket unverwandt
Ihr in das Auge, wo der Gott der Liebe
Auf ihn den nie vermied'nen Bogen ſpannt.
Still ſpricht er zu ſich ſelbſt: Zu leerem Hiebe
Sinkt doch zuweilen die bewehrte Hand;
Doch von dem Antlitz, unbewehrt und offen,
Fehlt nie ein Blick, ſtets wird mein Herz getroffen.

25. Zwar hoffnungslos, die Schöne zu erweichen,
Will er in ſtummer Liebe nicht vergehn.
Sie wiſſ' es, daß er nimmer ihren Streichen,
Entwaffnet längſt, vermag zu widerſtehn.
Du ſcheineſt, ſpricht er, mich nach allen Zeichen
Als deinen einz'gen Feind hier anzuſehn;
So laß uns denn von dieſer Meng' uns trennen,
Daß wir allein uns würd'ger meſſen können.

26. Dann wird man beſſer ſehn, ob meine Stärke
Der deinen gleicht? Sie nimmt den Vorſchlag an.
Als ob ſie kaum des Helms Verluſt bemerke,
Sprengt ſie dem tief Verlohrnen kühn voran.
Kaum ſind ſie fern, ſo ſchreitet ſie zum Werke;
Schon hat ſie einen mächt'gen Hieb gethan,
Da ruft er: Halt! Laß eh' wir Blut vergießen,
Uns vor dem Kampf des Kampfs Verträge ſchließen.

27. Sie hält, und der Verzweiflung Kräfte heben
Den Muth empor, vorhin ihm unbewußt:
Dies ſei Vertrag: Willſt du mir Ruh' nicht geben,
So reiße nur dies Herz aus meiner Bruſt.
Dies Herz, längſt nicht mehr mein, es ſoll nicht leben,
Wenn du gebeutſt, freiwillig ſtirbt's mit Luſt.
Dein iſt es längſt, längſt muß ich es entbehren;
Nimm es nur hin, ich darf es nicht verwehren.

28. Sieh her! Die Arme ſenk ich; deinen Stößen
Biet' ich die Bruſt, biet' ich ſie wehrlos dar.
Willſt du ſie leichter? Laß mich ſie entblößen!
Zu ſehr noch wehrt der Panzer der Gefahr.
Der ſchönen Heldin Mitleid einzuflößen
Gelang ihm noch vielleicht, doch eine Schar
Von Kriegern, die nach dieſer Gegend jagen,
Verhindert ihn, unzeitig, mehr zu ſagen.

29. Die Heiden flohn voran, die Flücht'gen drückte
Ein Chriſtentrupp, vielleicht durch Liſt bethört;
Der Franken einer, ein Barbar, erblickte
Klorindens Haupt entblößt und unbewehrt,
Flog hinter ihrem Rücken hin und zückte
Zu hinterliſt'gem Streich ſein grauſam Schwerdt,
Allein Tankred wird's noch gewahr bei Zeiten,
Schreit laut und fliegt, den Schwertſtreich abzuleiten.

Obige Strophen enthalten nicht den einzigen Beweis für die Bekanntſchaft Schillers mit dem Taſſoſchen Epos. Immerhin wäre es noch möglich an eine zufällige Übereinſtimmung in den Vorſtellungen des Epikers und des Dramatikers zu denken. Sichere Beweiſe der Bekanntſchaft mit dem Inhalte der Gerusalemme liberata können wir hingegen der Maria Stuart und den Entwürfen für die Maltheſer entnehmen. In der erſteren, Akt III Scene IV ſchilt Eliſabeth ihre Feindin eine liſtige Armida, mit unverkennbarer Beziehung auf den IV. Geſang des Epos; und in den letzten (Schillers Dramatiſcher Nachlaß, herausgegeben von G. Kettner 2, 4) kehrt das Armidenmotiv wieder: „Kann man nicht eine Griechin hineinmiſchen, welche Zwietracht unter den Rittern ſtiften ſoll? Die Griechin ſtreitet in Männertracht mit, und läßt ſich fangen. Einige Ritter verlieben ſich in ſie."

Ganz im Taſſoſchen Geiſte. Dieſe Griechin kehrt in den Entwürfen ſtandhaft wieder. Noch deutlicher iſt die Beziehung zu dem Epos in einem Paſſus des dritten Entwurfes ausgeſprochen. S. 55: „St. Prieſt iſt ein jugendlicher Rinaldo. Seine Schönheit iſt mit furchtbarer Tapferkeit gepaart, er übertrifft alle andern Ritter an Mut, ſowie an Schönheit. Er iſt eine Geißel der Türken und immer voran, obgleich man ihn zu ſchonen ſucht; aber es iſt, als ob eine Wache von Engeln ihn umgebe oder ob ſein Anblick magiſch wirkte, denn mitten in Tod und Gefahr iſt er unverletzt, und ſein Anblick entwaffnet den Feind. Man weiß nicht, ob durch die Schönheit ſeiner Geſtalt, oder durch die Furchtbarkeit ſeines Mutes . . ."

Auch die allgemeineren Züge des Planes, die Ritterfreundſchaft, die Nationaleiferſucht, die Ermahnungen La Valettes nicht mehr an irdiſche Hilfe zu denken (S. 14), aufwärts zum Himmel zu blicken, muten wie Züge aus der Gerusalemme liberata an.

Auch Rinaldo ſelbſt, der Achill der Kreuzfahrer, leiht einige Züge zu dem Bilde Johannas her. Wie ſie, verläßt er in Folge einer Verſchuldung das Lager; wie ſie, nimmt er den Sieg mit ſich hinweg und läßt ſchmerzliches Bedauern zurück. Und wenn es bei ihm eine Doppelſchuld iſt, die ihn fern hält, ſowohl die raſche That des aufbrauſenden Zornes, wie das weichliche Verſinken in eine thatloſe, ſündige Liebe, ſo nähert er ſich dem Bilde der Heldenjungfrau wieder

in seiner Reue, und der willigen Rückkehr zu dem Heere, das ohne ihn des Sieges beraubt ist.

Geläutert von seiner Schuld kehrt er in der ersten Strophe des XVIII. Gesanges zum Feldherrn zurück, besteht im Zauberwalde einen gefahrvollen Kampf gegen die verlockenden und die schrecklichen Larven. Ohne sich von Armidens trügerischem Bilde und ihren Schmeichelworten bethören zu lassen, schlägt er ihren Baum um und bricht den Zauber; ebenso kehrt Johanna gereinigt von der Schmach ihres Falles zurück, nachdem auch sie ein zweites Mal dem verführerischen Bilde Lionels gegenüber gestanden und seine ehrlichen Worte kalt und streng zurückgewiesen; nachdem sie ihre Eisenfesseln, gleich den Fesseln der Leidenschaft gesprengt hat, um sich aufs Neue in das Kriegsgetümmel zu stürzen.

Hier gleicht sie der Clorinde im XI. Gesange von Strophe 41 an, die als furchtbare Kriegerin Alles mit ihren Pfeilen niederwirft.

Im XII. Gesange Strophe 51—69 kommt auch ihre Stunde. Aufs Neue tritt der unter männlicher Rüstung und Visier Verborgenen Tancred im tötlichen Kampfe entgegen, bis sie, von seinem Stahle durchbohrt, sterbend sich ihm zu erkennen giebt, ihn um Vergebung und die christliche Taufe bittet, und entsühnt in des offenen Himmels Glorie hineinschaut.

68. Er stirbt noch nicht; mit heldenmüth'gem Streben
Bewacht er standhaft das gebrochne Herz,
Und hemmt, um sie durch Wasser zu beleben,
Die er durchs Schwert getödtet, seinen Schmerz.
Wie seinem Mund die heil'gen Wort' entheben,
Blickt sie mit frohem Lächeln himmelwärts,
Als spräche sie, schon von der Welt geschieden:
Der Himmel öffnet sich, ich geh' in Frieden.

69. Wie Lilien sich vermischt mit Veilchen zeigen,
So ist das Weiß, das ihre Wangen schmückt.
Die Sonne, scheint es, und der Himmel neigen
Sich sanft herab, indem sie aufwärts blickt.
Als Pfand des Friedens, reichet sie mit Schweigen
Dem Ritter, den des Grames Last erdrückt,
Die kalte Hand. So scheidet ohne Kummer
Die schöne Jungfrau hin; ihr Tod ist Schlummer.

Ich habe keineswegs die Absicht, Schiller als einen Plagiator hinzustellen. Wenn Hartwig (Im neuen Reich 1871) den Schillerverächter Imbriani für seinen Frevel auf gut Deutsch abkanzelt, so ist mir das aus der Seele gesprochen, allein ich habe durchaus den Eindruck erhalten, daß das ritterlich phantastische, christlich schwärmerische Epos mit seiner feierlichen Getragenheit, seinem höfischen Renaissancestil, seinen Rittern und Heldinnen, Priestern und Mönchen,

dem Eingreifen Gottvaters und der Engel, andererseits des Höllenfürsten und seines finsteren Reiches mit Zauberern und Ungeheuern einen bestimmten Einfluß auf ihn geübt habe.

Vor allem mußte der Konflikt in der Seele des Gottesstreiters zwischen seiner Sehnsucht nach der Himmelskrone und einer irdischen Minne — vertieft durch den Umstand, daß die Geliebte, eine Feindin seines Gottes und seines Volkes — seiner Überzeugung zufolge, eine ewig Verlorene sei, einen tiefen Eindruck auf Schiller machen; eben so sehr wie die allerdings ganz unmotivierte Bekehrung Clorindens vor ihrem Ende und der Ausblick auf die Glorie des Himmels.

Ebenso, wie in der Gerusalemme liberata greifen auch in der Jungfrau Himmel und Hölle durch ihre Repräsentanten mächtig in die Handlung ein. Sendet dort Gottvater seine Engel aus, so erscheint hier die Himmelskönigin ihrer Dienerin in Person, weist sie an ihr Werk und begabt sie mit wunderbarer Prophetengabe. . . Wie dort im IV. Gesange Pluto die Götter des Abgrundes zum Rate um sich versammelt, und sie mit der Mission aussendet, die Kreuzfahrer von ihrem frommen Werke abzuhalten, so erscheint hier wenigstens einer der Verdammten, einer der seine eigene Verneinung verneinen muß, der Geist Talbots, um die Jungfrau von weiterem Vorgehen abzuhalten oder ihr einen Fallstrick zu legen, über den sie stürzen muß. Talbot spricht nicht die Sprache des 16. Jahrhunderts, sondern die des 18. Fin de siècle, er ist der Geist der positiven Verneinung. Seitdem er die Seele der Jungfrau angehaucht hat, tritt ein fremder Zug in ihr Wesen ein, der Zwiespalt mit sich selbst und ihrer Mission. Zuerst die positive Untreue, von der sie überrascht wird, die sie mehr erleidet, als verübt; sodann der herzzerreißende Zweifel, der ihr ihr eigenes Werk und die göttliche Stimme verdächtig macht, dazu die Qual der auf sie gehäuften Ehren, bis die furchtbare Anklage des Vaters, durch des Himmels eigene Stimme bestätigt wird, und die Sünderin dem Kampfe entflieht, um in der Läuterung einsamer Tage sich selbst wiederzufinden.

Wenn auch kein schriftliches Document die Beziehung zwischen beiden Werken ausdrücklich verbürgt, so scheint mir dennoch der innere Zusammenhang beider fast gesichert, und die Tragödie der Jungfrau, in dem Lichte des Tassoschen Epos betrachtet, an Einheitlichkeit zwischen ihren Momenten zu gewinnen. Beide Dichtungen bewegen sich in demselben Ideenkreise, folgen derselben Tendenz: Ein heiliges Land durch Kampf und Opfer zu befreien mit dem Beistande der himmlischen, unter dem Widerstande der höllischen Mächte, mit der Aussicht auf die Krone des Himmels, den höchsten Lohn der Gottesstreiter.

Ich wiederhole, daß Schiller ſicher keines Vorbildes bedurfte; allein in ſeiner Jungfrau kann man, wenn man will, Züge verſchiedener Taſſoſcher Helden vereinigt finden. Von Tancred hat ſie den tiefen Zwieſpalt zwiſchen Pflicht und Neigung, von Rinaldo die reuige Wiederkehr und die erhöhte Heldenkraft, von Clorinde das amazonenhafte Kämpfen für das Vaterland und den ſeligen Heimgang, den Blick in den offenen Himmel.

Zwar halte ich nicht alle Momente der Vergleichung zwiſchen beiden Dichterwerken für gleich wichtig; fühle mich aber verpflichtet, wenn ich eine Hypotheſe der Beurteilung unterbreite, alle, auch die minder überzeugenden, heranzuziehen.

Zugleich bin ich in der glücklichen Lage, die inneren Gründe, welche mir für eine Verwandtſchaft beider Dichtungen zu ſprechen ſcheinen, durch einige äußere Gründe unterſtützen zu können.

Daß der Inhalt der Gerusalemme liberata unſerem Schiller bekannt war, glaube ich bereits hinlänglich bewieſen zu haben. Einen weiteren Beweis dafür liefert der Briefwechſel zwiſchen ihm und Körner.

Friedrichs des Großen: Histoire de mon Temps hatte den beiden Freunden mächtig imponiert.

Seit dem 28. Auguſt 1788 (Jonas 2, 231) wurde die Verwendbarkeit des großen hiſtoriſchen Stoffes mit dem Mittelpunkte einer hochragenden Individualität, eines freien Denkers, brieflich zwiſchen ihnen diskutiert.

In einem Schreiben vom 10. März 1789 (Jonas 2, 252) verbreitete Schiller ſich über den Helden und die große neue Zeit, die er, vorbehaltlich ihrer beſtimmten Charakterzüge, nach keinem beſſeren Muſter, als dem Homer, ſchildern könnte. Als Metrum werde er die Ottaverime wählen, und freue ſich darauf, den Ernſt und das Erhabene in ſo ſchönen Feſſeln ſpielen zu laſſen.

Singen müſſe man das Gedicht können, wie die griechiſchen Bauern die Ilias und wie die Gondolieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem.

Letzteres ſtand alſo bereits hoch in ſeinem Intereſſe, nahe dem Homer.

Im Originale allerdings konnte er es nicht geleſen haben. Über philologiſche Gelehrſamkeit verfügte er nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe nicht. In dem oben erwähnten Briefe vom 28. Auguſt 1788 ſpricht er die Hoffnung aus, mittelſt ſeiner Überſetzung der Iphigenie in Aulis in den Geiſt der Griechen einzudringen, „Ich habe den griechiſchen Text, die lateiniſche Überſetzung und das théatre Grec des P. Brumoy dazu", ſchließt er.

In einem anderen Schreiben vom 20. Auguſt 1788 (Jonas 2, 105 f.) erklärt er, ſich durch die Voſſiſche Überſetzung zum Studium der griechiſchen Originale vorbereiten zu wollen.

Noch weniger ſcheint er des Italieniſchen mächtig geweſen zu ſein.

Zwar weiſt ſeine „Bibliothek" einige italieniſche Werke auf, z. B. Bentivoglio: Lettere, Lo Squitinio della libertà originaria di Venezia, Chronica Veneta di Ant. Pacifico, Montecuccoli: Memorie. Nach A. Meißner (Blätter für literariſche Unterhaltung 1870, Nr. 41) hat er ſogar die Storia fiorentina des Macchiavelli beſeſſen; allein, daß er ſie anders als mit dem Auge des Lateiners habe durchforſchen können, iſt unwahrſcheinlich.

Man betrachte nur die Orthographie des Namensverzeichniſſes im Fiesko, wo italieniſche, lateiniſche, franzöſiſch angefärbte Formen wechſeln. Hätte Schiller das Italieniſche nur in geringem Grade beherrſcht, ſo hätte er nicht den bekannten Namen Cybò in einen Zibo verwandelt.

Außerdem beſtätigen uns W. Vollmer, Goedeke, Köſter, daß er die Turandot nach der Überſetzung von Werthes gearbeitet habe.

Ebenſo wenig läßt ſich ein Einfluß der italieniſchen Litteratur auf ſeine formale Entwicklung nachweiſen. Belling, der gewiſſenhaft allen Einflüſſen nachſpürt, welche in dieſer Hinſicht auf ihn ausgeübt worden ſind, kommt zu dem Reſultate, daß er die höchſte Vollendung aus ſeiner eigenen Kraft entwickelt habe. Die Stanze, die er ſo ſehr geliebt, habe er durch Wieland kennen gelernt. Der Italiener wird kaum gedacht. In den Schlußworten des Buches heißt es ausdrücklich in Bezug auf die Strophenformen der Südromanen: „Während Goethe ſich in dieſen, welchen ſich die Romantiker ſeit 1800 mehr und mehr zuwendeten, auch verſuchte, hat Schiller, abgeſehen von den ſchon früher angewendeten Ottaverime niemals ein Sonett oder eine Terzine gedichtet."

Dagegen kann man nicht umhin, großes Intereſſe für italieniſches Leben, beſonders für italieniſche Geſchichte bei ihm zu konſtatieren. Am 5. Juli 1788 (Jonas 2, 83) ſchreibt er an Körner — Ende Oktober dieſes Jahres an Hufeland — über die Recenſion des Goldoni, die ihn intereſſiert habe. — Der Brief aus Rudolſtadt vom 12. September 1788 (Jonas 2, 115), in welchem er an Körner über das erſte Zuſammentreffen mit Goethe berichtet, iſt voll von deſſen Reiſeberichten. Ein Jahr ſpäter ſchwärmt er von dem Geſange der venetianiſchen Gondelieri. Mit unvermindertem Intereſſe ſchreibt er noch am 26. Oktober 1795 an Goethe ſelbſt (Jonas 4, 298): „Es freut mich, daß Sie in ihren italieniſchen Papieren ſo viel Ausbeute finden. Ich war immer auf dieſe Papiere

sehr begierig nach dem Wenigen, was Sie davon haben laut werden lassen."

Sollte der lebenslang mit Würde Entsagende der einzige deutsche Künstler gewesen sein, der niemals mit Sehnsucht Italiens gedacht hätte? Noch mehr mußte den Dramatiker die Geschichte eines Volkes anziehen, bei dem sich Licht und Finsternis, Idealismus, Heroismus und Verbrechen so unauflöslich verbinden. Wie bestrickend und angreifend zugleich das pathologische Interesse an solchen doppelgesichtigen Gestalten auf ihn wirkte, bezeugt ein Schreiben an Goethe, vom 8. December 1797 (Jonas 5, 295) worin er des Wallenstein gedenkt.

Minor konstatiert, daß Gerstenbergs Ugolino, Leisewitz' und Klingers Brudermordstragödien den schlummernden Genius erweckt haben, daß sein erster Plan auf der Geschichte der Medici und Pazzi sich aufbaute. Nicht nur Fiesko und die Braut — von Turandot und dem Geisterseher gar nicht zu sprechen — stammen aus Italien; sondern in einem handschriftlichen Verzeichnisse dramatischer Entwürfe, welches seinem von der Freifrau Emilie von Gleichen-Rußwurm herausgegebenen Kalender angehängt ist, befinden sich allein sieben, welche in näherer oder fernerer Verbindung mit der Geschichte Italiens stehen.

Dazu das Anerkennen der bevorzugten Stellung des Griechen oder Italieners, der von erlesener Natur und idealisierender Kunst umgeben, sofort in die Geheimnisse des Naturnotwendigen eindringe (an Goethe 23. August 1794, Jonas 2, 471 ff.), und Schillers starkes Interesse daran, die historische Wahrheit durch die philosophische oder Kunstwahrheit gleichsam aus einer profanen in eine erhabene Sphäre zu steigern, das sich in zahlreichen Briefen ausspricht.

Wenn er z. B. während seiner Beschäftigung mit dem Don Carlos (Jonas 1, 291) am 15. April 1786 an Körner schreibt: „Täglich wird mir die Geschichte teurer ..... Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte! Ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst Du, daß ich es noch nachholen könnte?"

Oder: „wenn ich auch nicht Historiker werde, so ist dieses gewiß, daß die Historie das Magazin sein wird, woraus ich schöpfe"? (Jonas 2, 29: 17. März 1788).

Oder (Jonas 2, 172) in einem höchst interessanten Schreiben an Karoline von Beulwitz: „Man lernt auf diesem Wege den Menschen, und nicht den Menschen kennen, die Gattung, nicht das so leicht sich verlierende Individuum. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden."

Schließlich noch das ſpecielle Intereſſe für die Kreuzzugsideen und Goethes Taſſo machen ſeine Bekanntſchaft mit der Gerusalemme liberata leicht erklärlich. Wir ſehen ihn um die Wende des Jahrhunderts ſtark von ihr beeinflußt, überall bricht das Intereſſe an ihr hervor, aus der Maria Stuart, wie aus den Malteſern. Ganz nahe den letzteren aber wohnt in ſeinem Geiſte die Jungfrau. Ich möchte ſagen: Ihrer leitenden Idee nach ſind beide Dramen Zwillingsgeſchwiſter, in nahem verwandtſchaftlichen Verhältniſſe zur Gerusalemme liberata ſtehend.

Alle drei Dichtungen feiern den heiligen, aufopferungsvollen Kampf, der von keiner irdiſchen, ſondern einer himmliſchen Glorie gekrönt wird.

Um die Zeit, wo Schiller die Jungfrau begann, am 19. November 1800 (Jonas 6, 214 f.) ſchrieb er an Iffland, in dem gegenwärtigen Drama habe er allen Glanz um eine weibliche Perſon verſammelt, in den Malteſern ſolle alles Licht ſich auf eine einzige männliche Perſon konzentrieren.

Woher hat nun Schiller die Gerusalemme liberata kennen gelernt? Bereits 1789 ſchwärmte er davon; daß er ſie früher ſchon kannte, beweiſt das Meißnerſche Verzeichnis ſeiner Bücherſammlung . . Dort iſt aufgeführt: „Schaal: Taſſos befreites Jeruſalem.“ Vielmehr nach Kayſer: „J. B. Schaul: Das befreite Jeruſalem. Stuttgart 1790. Erhardt,“ eine verſchollene, mir leider unerreichbare Überſetzung.[1])

Seitdem alſo kann Schiller das Werk beſeſſen haben; doch kannte er es inhaltlich ſicher ſchon früher.

Wenn nun kein ausdrückliches Zeugnis für eine innerliche Beziehung des Epos zu der Jungfrau ſpricht, ſo liegt das wohl an dem Umſtande, daß die letztere ſich in ſtillſter Verborgenheit entfaltete; kaum die nächſten Freunde, Goethe, Körner hatten geheime Kunde von dem Heranwachſen des jüngſten Kindes der Schillerſchen Muſe. Selbſt der Verlagshandlung wurde erſt mit dem Empfange des Manuſkriptes das Geheimnis gelüftet. Drei Briefe Schillers an Unger, aus Weimar datiert, vom 28. November 1800, dem 5. März 1801 und vom 7. April 1801 (Jonas 6, 222, 246, 267) teilen uns mit, daß es den Dichter in hohem Grade verdroſſen habe, von einem hochweiſen Publico ſeinen Wallenſtein und ſeine Maria Stuart bereits längſt vor deren Erſcheinen kritiſieren zu hören. Daher macht er vorderhand ſelbſt Unger ein Geheimnis aus ſeiner neueſten Schöpfung, jedoch mit dem Verſprechen, den Schleier zuerſt gegen ihn zu lüften.

[1]) Ältere Überſetzungen der Gerusalemme liberata beſitzen wir außerdem: 1. von Diederich von dem Werder 1626, zweite verbeſſerte Auflage 1651 (Goedeke, Grundriß 3, 57); 2. von Johann Friedrich Koppe, Leipzig 1744; 3. von Wilhelm Heinſe, Mannheim 1781 (Nachdruck in demſelben Jahre in Zürich bei Geßner & Komp.).

Fehlen nun die Zeugnisse vor ihrem Erscheinen, so haben wir doch zwei wertvolle Briefe von Schiller, vom 17. Oktober 1801 an Wieland, und aus dem November 1801 an unbekannte Adresse (höchstwahrscheinlich ebenfalls Wieland), welche seinen Plan zu der Jungfrau entwickeln und über die Veranlassung ihres Entstehens Auskunft geben. Beide stehen in Schillers Briefen (Berlin. Allgemeine deutsche Verlags-Anstalt 1853).

Sie verhalten sich zueinander wie Anfang und Fortsetzung. Dem ersten Briefe zufolge übersendet Schiller seine Jungfrau als Gegengabe für dessen Socrates und Laïs und schreibt darüber (Jonas 6, 308): „Beide haben übrigens miteinander gemein, daß sie zwei übelberüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen suchen; und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire sein Möglichstes gethan, einem dramatischen Nachfolger das Spiel schwer zu machen. Hat er seine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, so habe ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt; aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufgedrückt, sollte ausgelöscht werden."

Der nächste, sehr lange und inhaltreiche Brief vom November verbreitet sich über das beneidenswerte Sujet, ähnlich der griechischen Iphigenie, an der sich viele Dichterlinge ebenso versündigt haben, wie der parteiische Gerichtshof an der historischen Jeanne d'Arc. Wie Papst Kalixtus III. die sündhaften 12 Artikel, will der Dichter die poetischen Acten revidieren. Dann fährt er wörtlich fort: „Ich hatte anfangs dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes; und gestattete es die Zeit und das kurze drängende Leben, so würde ich die beiden andern gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ich ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor allem der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer, und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders kontrastiert haben würde, als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig zeigen durfte; dann würde die Jungfrau in Rouen verbrannt sein. Gewiß es kostete mir keinen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Akten fast ganz fertig war, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen."

Dann kommentiert er Johannas Verhältnis zum Könige, die Montgomeryszene und die weiteren Einzelheiten der Tragödie.

Obiger Brief ist hinsichtlich seiner Echtheit viel angefochten und ebenso tapfer verteidigt worden.

Es dünkt mich, daß Böttiger, der ihn 1812 in der Minerva S. 9 anscheinend zuerst an das Licht zog, durch überflüssige Geheim-

thuerei mit dem Namen des Schillerschen „Freundes" viel verschuldet habe. Zugleich aber teilt er mit, daß Del Averdy, Ehrenmitglied der Pariser Akademie, Auszüge aus 28 Handschriften über den Prozeß der Jeanne d'Arc veröffentlicht habe, welche Schillers lebhafte Teilnahme erregten.

Außerdem existieren noch weitere wertvolle Stützen der Echtheit obigen Briefes. Nicht nur, daß er völlig im schillerschen Geiste geschrieben — darüber ließe sich rechten — allein der vorangehende Brief vom 17. October an Wieland erscheint völlig als der Vorläufer des angezweifelten.

Ferner weist Goedeke auf eine Beglaubigung durch den Briefwechsel zwischen Schiller und Göschen hin. Göschen (Geschäftsbriefe Schillers S. 286 f.) fragt bei Schiller an, ob es ihm mit einer zweiten Bearbeitung der Jungfrau Ernst gewesen sei? und erhält die Antwort: „Sollte es dazu kommen, daß ich eine neue Jungfrau von Orleans schriebe, so soll niemand als Sie sie verlegen (1. März 1802 Jonas 6, 360).

Trotzdem hat Jonas in seine große Ausgabe den beregten Brief nicht aufgenommen. Boxberger, Düntzer, Palleske haben ihn in Zweifel gezogen; doch scheint mir Köster ihn wenigstens nicht zu verwerfen. Eine weitere Bestätigung des Problems einer zweiten Ausführung mit peinlichem Gerichte und Scheiterhaufen finde ich in der Litteratur, welche Schiller zu dieser Arbeit durchforschte.

Am 2. August 1800 schreibt er an Goethe (Jonas 6, 184): „Ich bin gezwungen auf die Bibliothek zu gehen, um eine ganze Litteratur zusammenzusuchen. Mein Stück führt mich in die Zeiten der Troubadours und ich muß, um in den rechten Ton zu kommen, auch mit den Minnesängern mich bekannt machen."

Ein weiterer Brief an Körner vom 13. Juli 1800 (Jonas 6, 172) enthält die Worte: „Sei doch so gut, mir, wenn Du kannst, einige Hexenprozesse und Schriften über diesen Gegenstand zu verschaffen. Ich streife mit meinem neuen Stücke an diese Materie an und muß einige Hauptmotive daraus entnehmen."

Und Boxberger selbst verdanken wir im zweiten Bande von Schnorrs Archiv ein langes Verzeichnis von Schillers Quellenschriften aus den Jenaischen Bibliotheken, welches obenan den Malleus maleficarum und Döplers Theatrum Pönarium zeigt. Unter dieser langen Folge, welche Böttiger in der Minerva noch ergänzt, befinden sich ferner: die Pucelle d'Orleans, Bodmers Minnesänger, der Nibelunge Lied und eine ganze Anzahl historischer Schriften, welche zum Schicksale der Jeanne d'Arc in Beziehung stehen.

Schiller hat demnach, als er bereits vier Akte vollendet, sein lockendes Problem für ein noch lockenderes aufgegeben. Der bestimmte

Wunsch, Voltaires Verunglimpfung der Märtyrerin zu paralysieren, leitete ihn dazu, den brennenden Holzstoß mit der Apotheose zu vertauschen.

Welcher Einfluß kann diesen Umschlag in seinen Plänen bewirkt haben?

Die größte Wahrscheinlichkeit, meine ich, spricht für seine eingehende Teilnahme an der gerade in jene Zeit fallenden Übersetzung der Gerusalemme liberata durch den jungen Gries.

Dieser (Biographie von Frommann und Aus dem Leben von J. D. Gries 1855) ein liebenswürdiger, interessanter, hochmusikalischer junger Mann, etwas nervös, mit einigen Zügen einer Tassonatur hatte sich Schiller zunächst durch ein Gedicht „Phaeton" empfohlen, das im Mai 1797 in die Horen aufgenommen wurde. Durch Frau Charlotte von Schiller aufgemuntert, trat er ihrem Hause näher, während zugleich Wielands Beifall ihn auf der eingeschlagenen Bahn weiter trieb. Das Verhältnis zu Schiller aber gestaltete sich so intim, daß dieser dem jüngeren Freunde gestattete, sein Wallensteinmanuskript zu lesen und ihn später noch durch Übersendung seines „Tell" auszeichnete.

Vom 4. Oktober 1797 bis zum 8. Oktober 1804 ist Gries neunmal in Schillers Kalender erwähnt. Am 3. Oktober 1801: „Von Gries: Tasso." Am 3. Januar 1803: „Von Gries: IV. Tasso." (Daneben: „Dem Jenaischen Postillon 9 Groschen".) Am beredtesten aber sprechen einige Briefe des jungen Gries, deren erster von Göttingen, 21. Juni 1800 (Urlichs, Briefe an Schiller S. 377 f.) datiert ist . . . „Indem ich weiter und auf längere Zeit mich von den Gegenden entferne, die mir auch durch Sie so unvergeßlich geworden sind, möchte ich gern irgend etwas bei Ihnen zurücklassen, das Sie zuweilen wenigstens an einen Schüler erinnerte, der mit so inniger Verehrung Ihnen zugethan ist. Sie haben mir schon die Erlaubnis dazu gegeben: nehmen Sie denn das beifolgende Heft mit der Güte auf, die ich von Ihnen schon gewohnt bin. Sie haben den ersten Anfang dieses Werkes Ihrer Durchsicht, Ihres Urteils gewürdigt und wenn ich schon in der Folge dieser sichern Stütze entbehren mußte, so haben Sie mir doch damals eine Feile in die Hand gegeben, die ich wenigstens mit eben der Sorgfalt gebraucht zu haben mir bewußt bin, als wenn ich unter Ihrer unmittelbaren Aufsicht fort gearbeitet hätte. Von Ihnen ist es also zuerst ausgeflossen, was sich etwa Gutes in diesen Blättern findet: Ihnen gehört es."

Eine Bestätigung findet dieses Schreiben in einem zweiten, welches ich der Schrift „Aus dem Leben von J. D. Gries" entnehme (S. 65. An Rist, von Jena 17. Juli 1805): „Die deutsche Litteratur hat einen großen und unersetzlichen Verlust erlitten. Du wirst wissen, daß Schiller tot ist. Deutschland verliert in ihm einen seiner größten

Dichter; aber ich verliere mehr an ihm, wie die Meisten, einen Lehrer und, ich darf wohl sagen, einen Freund. Ich verdanke ihm unendlich viel. Ohne seinen Rat, seine Aufmunterung würde ich es nie gewagt haben, diese Bahn zu betreten. Sein Andenken wird mir ewig heilig sein."

Ganz ähnlich spricht sich ein Brief an ungenannte Adresse von Jena 26. Juli 1805 aus (A. Diezmann: Aus Weimars Glanzzeit S. 25). In dankbarer Erinnerung ist Gries auch in Zukunft der Witwe des großen Dichters ergeben geblieben, welcher er am 18. April 1813 schreibt (Urlichs, Charlotte von Schiller und ihre Freunde 3, 166): „Sie werden, verehrte Frau, es mir hoffentlich nicht abschlagen, wenn ich Sie ersuche, das beikommende Werk als ein Zeichen meiner alten und unvertilgbaren Hochachtung freundlich aufzunehmen. Wem könnte ich es lieber überweisen, als Ihnen, die Sie seit so langer Zeit mich mit Ihrem Wohlwollen erfreut haben? Wem lieber, als der Gattin des Unvergeßlichen, dem ich so unendlich viel, so viel mehr verdanke, als er selbst vielleicht wußte!" . . .

Der weitere Verlauf des Briefes spricht aus, daß Schillers Umgang, Aufmunterung, Belehrung ihm auf die Stufe verholfen habe, die er erreicht habe, und daß sein Bestes mit Schiller dahingegangen sei.

Wenn ich die hier citierten Briefe mit Schillers eigener Eingenommenheit für das Tassosche Epos in Verbindung bringe, so liegt mir die Vermutung nahe, daß, angesichts der mangelhaften Schaulschen Übersetzung er selbst den talentvollen jungen Dichter zu einer neuen besseren Übersetzung aufgemuntert habe.

An Körner hatte er am 4. Oktober 1792 (Jonas 3, 216) geschrieben: „Eine schlechte Übersetzung ist die schlechteste aller Schlechtigkeiten." Jedenfalls war es ihm Herzenssache, seines jungen Freundes Erstlingswerk mit aller Teilnahme zu fördern, sich in gewissem Sinne damit zu identificieren.

Ein Brief an Körner vom 21. Januar 1802 (Jonas 6, 336) beweist, daß Schiller sich auch mit Ariost bekannt gemacht hatte, und eine genaue Schätzung von dessen Vorzügen wie Mängeln besaß.

Ist es nun so undenkbar, daß Einflüsse eines Werkes, an dem er so entschiedenen Anteil hatte, deren Einwirkung in der Maria Stuart und den Maltheſern unwidersprechlich hervortritt, auch in die Jungfrau von Orleans hineinspielten?

In einer lesenswerten Abhandlung (Schnorrs Archiv 2, 179 ff.) weist R. Peppmüller die biblischen sowie die homerischen Einflüsse nach, welche sich in der Johanna erkennen lassen. Nur bei Johannas Untreue sind ihm keine antiken Anklänge vernehmbar geworden.

Mit diesen homerischen und biblischen Anklängen lassen sich die Anklänge der Gerusalemme liberata vortrefflich vereinigen; denn auch sie fußt auf dem Homer, auch sie ist voll von — wenn nicht biblischen, so doch christlich mythologischer Anschauungen; und die 10. Szene des 3. Aktes hat Schiller eben nicht aus der Antike geschöpft; sondern hier reproduciert sich der Stoff, der um jene Zeit die zweite Stelle in seinem Geiste behauptete, hier widerspiegelt sich der Kampf Clorindens mit Tancred. Allerdings hat Schiller das lebensvolle Bild nicht ohne Abweichung übernommen. Wenig bedeutet es, daß hier dem Ritter, nicht der Heldin, der Helm herabgerissen wird, mehr unstreitig, daß ein momentanes Sehen dieselbe Wirkung üben soll, wie in dem analogen Falle eine jahrelange Sehnsucht.

Konnte der Kantianer sich völlig mit diesem seinem Bilde einverstanden erklären? Ich meine, diese Szene, welche weder aus der Antike geschöpft ist, noch in Schillers eigener Anschauung völlig begründet sein konnte, erweist sich als ein eingepfropfter Zweig. Er selbst erklärt in jenem viel umstrittenen Briefe den Fall Johannas als eine Strafe für vermessenen Selbstruhm, als Sturz von der höchsten Höhe. Darin finde ich ein gewisses Eingeständnis des Umstandes, daß hier die natürliche Entwicklung von innen heraus fehle. —

Ich bin zu meinem Ausgangspunkte zurückgekehrt. Ich konnte nur auf Hypothesen bauen, glaube aber, daß das Zusammentreffen wichtiger innerer und äußerer Gründe diesen Hypothesen Glaubhaftigkeit verleihe.

Was meine Auffassung der Tragödie an sich anbetrifft, in welcher ich die Idee des heiligen Kampfes, des Verteidigungskampfes bevorzuge, so glaube ich damit keineswegs einer mehr philosophischen Anschauung von der Heraufläuterung des Individuums zur sittlichen Freiheit zu widersprechen.

Wenn ich mehr das Konkrete, Thatsächliche ins Auge gefaßt habe, so schließt das keineswegs eine Verbindung mit den Ideen aus, denen Schillers „Ideal und Leben" entsprang, vielmehr finde ich hier die philosophische Idee zu einem bestimmten konkreten Falle verdichtet, der ebensowohl vom Lichte der Philosophie, wie von dem der religiösen Auffassung des Mittelalters beleuchtet werden kann.

Die Läuterung des Individuums geschieht durch Entsagung. Dies stimmt mit der Idee des Christentums ebensowohl, wie mit derjenigen der Philosophie. Nun finden wir wohl in der Geschichte nicht leicht ein Verhältnis, das mehr Entsagung forderte, als der Fall Johannas. Eine Jungfrau, die das Schlachtfeld betritt, muß auf alle irdischen Güter ohne Ausnahme verzichten.

Die Tugend aber bewährt ſich nur in ſchwerer Verſuchung, ſie wankt und richtet ſich ſtärker wieder auf, ſie wird durch Kämpfen und Entſagen ſo hinaufgeläutert,

Bis der Gott, des Irdiſchen entkleidet
Flammend ſich vom Ird'ſchen ſcheidet,
Und des Aethers neue Lüfte trinkt.
Froh des ungewohnten neuen Schwebens
Fließt er aufwärts und des Erdenlebens
Schweres Traumbild ſinkt und ſinkt und ſinkt.

Die höchſte ſittliche Freiheit iſt erreicht, hinfort vermag keine Verſuchung mehr, den reinen Geiſt zu entwürdigen! So ſagt Schillers Philoſophie und ſo ſagt das Chriſtentum, und ſtellt dies dar, indem dem Überwinder der sælden krône gereicht wird.

Mir ſcheint es durchaus verſtändlich, daß Schiller in der ſchweren Bilderpracht des mittelalterlichen Epos ſeine eigene philoſophiſche Idee vom Aufſteigen zu den Idealen, zu der ſittlichen Freiheit, eingehüllt fand; und daß dieſe bildliche Darſtellung in ſeinem Geiſte das Intereſſe für einen analogen Fall belebte, welcher der Gegenwart verſtändlicher ſein mußte, als die Taſſoſchen Ideen; daß er die Miſſion der hiſtoriſchen Jeanne d'Arc von demſelben Geſichtspunkte aus auffaßte, von welchem aus wenige Jahre ſpäter der Sohn ſeines Freundes Körner im ſchweren Ernſte der Zeit ſich zu ſeinem Aufrufe begeiſterte.

Bemerkungen zu Schillers Malteſern.

Von Albert Leitzmann in Jena.

1. Ich bin in der Lage, zwei weitere Reſte von Malteſerhandſchriften nachweiſen zu können, die Kettner unbekannt geblieben ſind, leider nur Abſchriften eigenhändiger Schillerſcher Originalblätter. Das Archiv der Cottaſchen Buchhandlung in Stuttgart beſitzt einen vom 15. Oktober 1863 datierten Brief eines Herrn Guriching in Augsburg an den Schillerforſcher Joachim Meyer, dem die Abſchrift eines Oktavblatts beiliegt, welches der Augsburger Antiquar Herberger nebſt andern nicht näher bezeichneten Stücken „aus dem Eigentum von Privaten" erworben hatte. Der Text des Blattes lautet:

Vorderſeite.

7.

Vorige. Beide Rivals beklagen ſich darüber daß ihnen die Griechin entriſſen worden. Valette erinnert ſie an das Gelübde der Keuſchheit. Gründe der Ritter, warum ſie Indulgenz verlangen. Chor miſcht ſich darein. La Valette wiederhohlt ſeinen Befehl.

Auch von dem Bruch der andern Gelübde iſt die Rede, von der Habſucht und Üppigkeit der Ritter

Rückſeite.

11

La Valette ſendet den Caſtriot nach S. Elmo.

La Valette unterrichtet von den Bewegungen im Orden kommt heraus als Gebieter ſprechend.

12

La Valette warnt den Montalto, der ſehr frech iſt.

13 [die Zahl iſt durchſchnitten]

Hierin liegt ein Stück des von Kettner mit Nr. 13 bezeichneten Szenars vor (31, 19—24. 36—37. 32, 3—9). Der Druck beruht auf einer im Schillerarchiv vorhandenen Abſchrift Lottens, während das Augsburger Blatt ſicher ein Stück eines zerſchnittenen Original-bogens von Schillers Hand war. Die geringfügigen Abweichungen (32, 4. 5) erklären ſich ſo am beſten als Flüchtigkeitsverſehen der Abſchreiberin, die allerdings nach Kettner, Schillerſtudien S. 29, ſonſt „ſorgfältig" abſchrieb, und wir dürften die Lesarten unſres Blattes in den Text einzuſetzen haben.

Auch das zweite Fragment iſt aus dem Nachlaß Joachim Meyers in den Beſitz der Cottaſchen Buchhandlung gekommen; eine Abſchrift von Goedekes Hand, die den Malteſerpapieren im Schiller-archiv beiliegt, hat Kettner überſehen. Ernſt von Schiller ſchenkte das Blatt am 1. März 1832 einem Herrn Oldenburg in Wien. Seine Mutter ſchrieb ihm zwar ſchon 1812, er möge doch nichts von des Vaters Handſchriften wegſchenken und auch überall ver-breiten, daß ſie nichts mehr zum Verſchenken habe (Schillers Sohn Ernſt S. 79); doch hat er zeitlebens die Praxis, die koſtbaren Blätter

(Goedeke 136, 17) bei der sonstigen ungeordneten Wort- und Satzfolge dieses Chorgesanges nicht in den Text aufgenommen ist.

3. Zu den beiden offenbar ältesten Doppelquartblättern (1, 1—5, 22), die Kettner unter dem Gesamttitel „Entwicklung des Plans" abgedruckt hat, nachdem sie von ihm zuerst in Seufferts Vierteljahrschrift veröffentlicht waren, möchte ich weiterhin einige Beobachtungen vortragen. Jedes einzelne der vier Quartblätter muß gesondert betrachtet werden, da sie trotz ihres äußerlichen Zusammenhangs innerlich nicht unmittelbar zusammengehören. Das eine hat Kettner richtig in zwei Hälften getrennt, die er als 1 und 3 bezeichnet. Aber auch das andre, das er ungetrennt läßt und mit 2 bezeichnet, darf meiner Uberzeugung nach nicht als ein fortlaufender Text betrachtet werden: die große Namenmasse der ersten Hälfte erscheint in der zweiten bedeutend verringert; Personen, die in der ersten gestrichen sind, werden in der zweiten als auftretend behandelt (Deuxponts 3, 11. 4, 8; Saintfoix 3, 15. 38); ferner vermißt man auf dem zweiten Blatt den Charakter des Posa, der auf dem ersten ursprünglich stand (3, 16) und doch wohl sicher nicht bloß eine müssige Statistenrolle spielen sollte; auf dem ersten Blatte heißt der Freund des Saintfoix noch wie 2, 15. 16. 24 Gondy (3, 3. 6), auf dem zweiten dagegen Mercy (3, 35. 37). Andrerseits heißt der Saintfoix von 2 in 1 Saint-Hilaire (2, 16), in 3 wird er ohne Namen erwähnt (5, 19). Ganz different sind endlich die Angaben über den Anstifter der Meuterei und sein Schicksal: in 1 ist es Gondy, der dann zur Ausstoßung verurteilt wird (2, 14. 24); in 2^a kommt kein Verräter vor, jedenfalls kann es nach der ihm hier zugewiesenen Rolle (3, 3) nicht Gondy sein; in 2^b tritt der ganze Gedanke, einen Verräter einzuführen, erst als zweifelnde Frage auf (4, 15); in 3 heißt der Verräter bereits Montalto (4, 34), wird aber nicht zur Ausstoßung verurteilt, sondern entflieht zu den Ungläubigen und findet dann einen sühnenden Tod (5, 1. 18). So kommen wir zu der Annahme vier verschiedener Ansätze 1, 2^a, 2^b, 3, für die sich mit ziemlicher Sicherheit aus den angeführten Daten die relative Chronologie 2^a, 1, 2^b, 3 ergiebt.

Aber es scheinen sogar auf ein und demselben Blatte zuweilen verschiedene Ansätze aus verschiedener Zeit vorzuliegen. Schiller benutzte offenbar beim späteren Wiederaufnehmen der Arbeit an dem Stück Aufzeichnungen einer älteren Meditations- oder Studienperiode, um vorkommendenfalls neuere Gedanken dem älteren Texte unmittelbar anzuschließen. Ich bin bei mehrfach und in längeren Zwischenräumen wiederholter Ansicht der im Schillerarchiv bewahrten Blätter 2^a und 2^b immer fester zu der Überzeugung gekommen, daß jedes dieser

beiden Blätter ſich nach dem verſchiedenen Duktus der Hand in zwei Teile zerlegen läßt, die je einen älteren Stamm von Notizen und eine jüngere angefügte Gruppe aus ſpäterer Zeit repräſentieren müſſen. Auf Blatt 2^a beginnt das jüngere mit 3, 21 „Laroche", auch die ganze Nebenkolumne 3, 18—32 iſt jünger; auf Blatt 2^b beginnt es mit 4, 15 mit der erſten Erwähnung eines Verräters, wodurch der zwiſchen 2^a und 1 vorhin konſtatierte Zeitunterſchied ſich noch erheblich vergrößert und Blatt 2^a ſomit in die allerälteſte Phaſe der Dichtung verwieſen wird. Ferner ſcheint, was zu den obigen Ausführungen ſtimmt, Blatt 1 der Schrift nach älter als Blatt 3. Was ich hier den jüngeren Duktus genannt habe, iſt die bekannte, für Schiller etwa ſeit ſeiner Verbindung mit Goethe oder etwas früher bis an ſein Ende im weſentlichen einheitliche charakteriſtiſche Schreibgewohnheit, wie man ſie ſich an vielen vervielfältigten Fakſimiles verdeutlichen kann; die von mir als älterer Duktus bezeichnete Schriftart findet mehr Parallelen in Briefen aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre. Ich will mich jedoch hier ausdrücklich dagegen aufs entſchiedenſte verwahren, durch dieſe Angaben abſolute chronologiſche Feſtlegungen dieſer älteſten Malteſerblätter verſuchen zu wollen. Was mir geſichert erſcheint, iſt einzig die relative Chronologie der Blätter und einzelner Abſchnitte in ihnen. Es wäre intereſſant, gerade in dieſe älteſte Entwicklungsſtufe des Planes, als er noch in engem Zuſammenhang mit dem Carlos ſtand, tiefere Blicke thun zu dürfen; doch iſt das bei der beklagenswerten Ärmlichkeit des Materials leider unmöglich. Auch die von mir verſuchten Trennungen erſchweren es der nachſchaffenden Phantaſie eher, ſich ein klares Bild von der Geneſis und Morphologie des Stoffes zu machen.

4. Von Körners Szenar zu den Malteſern hat Kettner in Seufferts Vierteljahrſchrift 4, 564 wohl im großen und ganzen überzeugend nachgewieſen, daß es eine Kontamination aus verſchiedenen Schillerſchen Entwürfen und der Erinnerung an mündliche Mitteilungen des Dichters darſtellt und ſomit in einer wiſſenſchaftlichen Ausgabe unberückſichtigt bleiben muß. Gleichwohl ſcheint mir Goedekes Vermutung, Körner möge aus uns jetzt nicht mehr erhaltenen Blättern teilweiſe geſchöpft haben (Sämtliche Schriften 15, 1, 139), nicht ſo abſolut von der Hand zu weiſen. Es fehlen für die letzten Abſchnitte von Körners Szenar die Schillerſchen Blätter, aus denen er ſeine Moſaikarbeit zuſammengeſetzt haben könnte; er müßte alſo dieſe Abſchnitte faſt ganz aus ſeinem Gedächtnis entnommen haben. Das ſcheint mir nicht recht glaublich, ja ſtellenweiſe direkt unwahrſcheinlich. Den Abſchnitten bei Goedeke S. 144. 145 liegen zweifellos an manchen Stellen verlorene Originalblätter Schillers zu Grunde. So

ſtimmt der Abſchnitt über Laskaris (144, 22) zu genau zur Erzählung Vertots (3, 270), den Körner doch wohl nicht ſelbſt nachſchlug: „Mais un officier turc, chrétien et Grec de naissance ... résolut de passer dans l'isle et de hazarder sa vie ... Cet officier s'appelait Lascaris de l'illustre maison de ce nom et qui avait donné à l'orient plusieurs empereurs ... Il fut élevé dans la religion dominante ... Ce seigneur ... se souvint du caractère ineffaçable de chrétien ... La valeur héroique, dont les chevaliers donnaient tous les jours des marques si éclatantes, excita sa compassion" u. ſ. w. Die Stelle war in Schillers Exemplar des Vertot angeſtrichen (vgl. Schillers Werke, Hempel 16, 92 Anmerkung). Den Tod des Dragut von Tripolis (144, 31) erzählt Vertot ausführlich 3, 253. 259. Zu dem Abſchnitt von der Auffindung des Leichnams des Saint-Prieſt und der erhabenen Faſſung und Größe Lavalettes (145, 5) ſtimmt wieder genau Vertot 3, 260 und beſonders 292: „Le grand-maître supporta la mort de son neveu avec beaucoup de constance et il ajouta cette vertu aux grandes qualités, qu'il fit éclater pendant tout le siège ... Tous les chevaliers, leur dit-il, me sont également chers; je les regarde tous comme mes enfants." Auch dieſe Stelle hatte ſich Schiller in ſeinem Exemplar angeſtrichen (vgl. ebenda S. 93 Anmerkung). Natürlich iſt es nicht möglich, durch Körners Redaktion hindurch, die ihm nach ſeinem eigenen Geſtändnis (Charlotte von Schiller 3, 55. 56) Schwierigkeiten machte, bis auf den Schillerſchen Urtext zu dringen; doch ſcheint mir die Annahme unabweislich, daß ein ſolcher für uns jetzt verlorener ſtellenweiſe vorhanden war.

5. Ich ſchließe hier einige Bemerkungen zur Quellenfrage an. Es ſcheint mir zweifellos, wie auch ſchon Minor, Schiller 2, 562 behauptet hat, daß Schiller die Geſchichte der heldenmüthigen Verteidigung von Sankt Elmo zuerſt nicht aus Vertots Geſchichte des Malteſerordens, ſondern aus Watſons Geſchichte der Regierung Philipps des Zweiten (die von ihm benutzte Überſetzung erſchien Lübeck 1778) kennen lernte. Elſters Annahme (Zur Entſtehungsgeſchichte des Don Carlos S. 66 Anmerkung 2), Schiller habe ſchon „in früher Jugend" Vertots Werk gekannt und aus ihm den Stoff ſeines Cosmus von Medici entnommen, iſt von Kettner in Seufferts Vierteljahrſchrift 4, 530 Anmerkung 4 mit Recht als unbeweisbar und unwahrſcheinlich zurückgewieſen worden. Nun ſtimmt zwar, wie ſchon Kettner S. 531 bemerkt hat, Watſons 6. Buch in allen weſentlichen Punkten mit Vertots 12. überein (wenn Schiller regelmäßig das Journal „Litteratur und Völkerkunde" las, fand er auch dort

eine bis auf ein paar Kürzungen gegen das Ende wörtlich mit Watſon ſtimmende „Geſchichte der äußerſt merkwürdigen türkiſchen Belagerung von Malta im Jahr 1565“ 1, 89. 202); aber es läßt ſich doch meiner Anſicht nach beweiſen, daß Watſon, nicht Vertot Schillers Quelle war, als er bei der Arbeit am Carlos dieſe denkwürdigen Begebenheiten zuerſt kennen lernte. Es ſprechen dafür deutlich die Namensformen der türkiſchen Befehlshaber, wie er ſie in der bekannten Carlosſtelle (Vers 2909) aufführt:

Von jenen vierzig Rittern war er einer,
Die gegen Piali, Ulucciali
Und Muſtapha und Haſſem das Kaſtell
Sankt Elmo in drei wiederholten Stürmen
Am hohen Mittag hielten.

Watſon ſchreibt Piali 1, 170. 174. 192. 197. 200. 201. 203 204. 205. 206, Vertot Pialy 3, 203. Ulucciali heißt bei Watſon 1, 178 Uluchiali, bei Vertot 3, 202 Uluchialy, 226 Uluccialy. Muſtapha begegnet bei beiden Autoren mit dieſem Namen. Eigentlich beweiſend iſt der Name Haſſem: ſo heißt er nur bei Watſon 1, 170. 193. 196. 204; Vertot nennt ihn Haſſan (3, 199. 202) oder Haſcen (3, 276. 279. 280. 294). Alſo kannte Schiller, als jene Carlosſtelle und wohl auch um dieſelbe Zeit der älteſte Malteſerplan entſtand, ſeinen Stoff nur aus Watſon. Vertot dürfte ihm erſt um 1790 näher getreten ſein, in welchem Jahre das 10. Heft der Thalia die von Berling überſetzte Belagerung von Rhodus brachte, wurde dann aber bald ſeine Hauptquelle. Dementſprechend bedient er ſich dann auch der Vertotſchen Namensformen: Pialy 19, 6; Uluzzialy 19, 7; Haſcem 19, 7. 58, 35. Der Ausdruck „Am hohen Mittag“ (Don Carlos Vers 2913) ſcheint auf Watſons Worte 1, 179 „Der Streit währete von Sonnenaufgang bis Mittag, da endlich die unüberwindliche Tapferkeit der Beſatzung den Sieg behielt“ zurückzugehen.

Woher ſtammen die Rittername 3, 5—34? Kettner ſagt in Seufferts Vierteljahrſchrift 4, 536 Anmerkung 13: „Die Namen ſind den Liſten entnommen, welche den ganzen 5. Band Vertots füllen; da dieſe aber nur für die langue de Provence alphabetiſch, ſonſt chronologiſch geordnet ſind, ſo wäre es eine unverhältnismäßige Arbeit, ſie danach zu beſtimmen.“ Ich habe die Liſten Vertots ſämtlich durchgeſehen und dabei konſtatiert, daß Kettners Theſe falſch iſt. Die Namen ſind dieſen Liſten nicht entnommen; nur etwa die Hälfte aller Schillerſchen Namen findet ſich dort, die andre Hälfte nicht; und wie kam Schiller zu ſeiner Reihenfolge? Ich darf den Einzelnachweis nicht zurückhalten. Es finden ſich bei Vertot:

von Stein (3, 5. 17. 27) 5, 419;
Biſſy (3, 6) 5, 407;
d'Aubigné (3, 6) 5, 334. 346;
Percy (3, 6) 5, 381;
Sully (3, 6) 5, 194;
Sillery (3, 6) 5, 234. 269;
Biron (3, 7. 14. 25) 5, 319;
Dieudonné (3, 7. 18. 28) 5, 316;
Fleury (3, 39) 5, 206. 216;
Caraffa (3, 12. 21. 39) 5, 444; ein andrer iſt 3, 196 erwähnt;
Chatillon (3, 19) 5, 104;
Laroche (3, 21. 26) 5, 77. 111. 116. 119. 123. 133. 140. 151. 152. 158. 163. 164. 171. 172. 181. 185. 186. 326. 329. 333. 336. 339. 340. 342. 345. 355. 358. 374. 378. 440; vgl. auch 3, 168. 231. 241. 311;
Rivière (ſo hat die Handſchrift 3, 24) 5, 77. 121. 183. 203. 213. 229. 236. 245. 315. 381; auch 3, 216. 217. 218. 219. 220. 328 begegnet der Name;
Saint-Hilaire (3, 22. 25) 5, 168. 185. 338. 341;
Caſtiglione (3, 31) 5, 434;
Montalto (3, 20) 5, 435;
Joyeuſe (3, 29) 5, 266;
Montmorency (3, 31) 5, 62. 196. 296. 302;
Lafayette (3, 32) 5, 133. 134. 153;
Saint-Prieſt 5, 134; ſo heißt auch der Verfaſſer eines 1791 anonym erſchienenen Büchelchens „Malte par un voyageur français", das Schiller, wenn er ſich auf der Jenaer Bibliothek über ſeinen Stoff orientierte, ſicher geſehen hat;
Crequi 5, 194. 196. 201. 202. 258. 324. 326;
Chateauneuf 5, 24. 172. 309;
Ademar 5, 2;
Montgomery 5, 228.

Es fehlen dagegen bei Vertot die Namen: Ripperda (3, 5. 18), Elliot (3, 5), Saintfoix (3, 5. 15), Hamilton (3, 6. 10), Colonna (3, 6), Gondy (3, 6), Dandolo (3, 7. 27), Mercy (3, 7. 13. 24), d'Argenteau (3, 7), Porta (3, 7), von Linar (3, 39), Briſſard (3, 39), Hueſcar (3, 10), Deuxponts (3, 11), von Poſa (3, 16), Barbaroſſa (3, 20), Hardenberg (3, 22), Joinville (3, 23), Velasquez (3, 26), Hannibal (3, 28), Urbino (3, 29), Portobello (3, 30), Villafranca (3, 32), Duca (3, 33), Vittoria (3, 34), Braſchi (3, 19), Maine (3, 30), Ramiro. Dieſe Namenregiſter müſſen eine Quelle haben, aus der ſie Schiller in der Reihenfolge ſich abſchrieb; aber dieſe Quelle war jedenfalls nicht Vertot. Ich vermute, daß ihm irgend eine offizielle Liſte der Malteſerritter vor Augen lag, die es nachweislich gab, eine Art Rang- und Quartierliſte des Ordens; weder hier in Jena noch in Weimar oder Meiningen iſt eine ſolche auf der Bibliothek vorhanden, alſo auf keiner Bibliothek, zu der Schiller regelmäßige Beziehungen hatte. Vielleicht führt einmal ein glücklicher Zufall auf die richtige Spur. Die älteren Werke über den Orden, die ich durch-

geſehen habe (Naberat 1629, Oſterhauſen 1644 und 1702, Beckmann 1726, Dithmar 1737), enthalten keine Namenverzeichniſſe.

Ich füge hier noch ein paar Citate einzelner Stellen aus Vertot an, deren Zuſammenhang mit Schillerſchen Motiven noch nicht bemerkt iſt. Bei einer Vergleichung der Schillerſchen Entwürfe mit der Quelle ſind durchgängig die Notizen Boxbergers im 16. Bande der Hempelſchen Ausgabe heranzuziehen über die in Schillers Handexemplar des Vertot enthaltenen Striche und Bemerkungen; eine Rekapitulation und Nachprüfung dieſer Notizen vermißt man ungern in Kettners Ausgabe, wo ſie hätten im Apparat eine Stelle finden ſollen.

Zu 4, 9 vgl. Vertots Erzählung 3, 189, wie der Geſandte Royas de Portalrouge auf dem Tridentiner Konzil die ganze Geſchichte des Ordens in ſeiner Rede vorbringt.

17, 36 „Wir ſind Menſchen, ihr ſollt mehr ſein"; vgl. Vertot 3, 315 „soutenu par des guerriers, qui semblaient être quelque chose de plus que des hommes."

18, 22 Medran; ihn erwähnt Vertot 3, 224. 225. 229. 238. 239. 252 (vgl. auch Niethammers Überſetzung 2, 430. 432. 434) und ſchon Watſon 1, 177. 180.

41, 39. 59, 13. Spahis und Janitſcharen begegnen als türkiſche Truppenabteilungen in Schillers Quellen häufig. Spahis: Vertot 3, 216. 271. 321 (Niethammer 2, 427). Janitſcharen: Vertot 3, 194. 196. 226. 231. 251. 253. 259. 266. 289. 291. 292. 296. 298. 316. 319. 321 (Niethammer 2, 427. 441. 443. 452. 454. 455. 459); Watſon 1, 177. 192. 196. 197.

45, 34 Ravelin ſtammt aus den Quellen: vgl. Vertot 3, 219. 226. 228. 229. 230. 231. 236. 237. 238. 241. 242. 310 (Niethammer 2, 431. 432. 433); Watſon 1, 178. 179. 180. 198.

46, 7 der ſchwerverwundete Ritter in der Kirche; vgl. Vertot 3, 231: „Le chevalier Abel de Bridiers de la Gerdampe, ayant reçu un coup de mousquet dans le corps . . . se traîna ensuite jusqu'à la chapelle du château et, après s'être recommandé à dieu, il expira au pied de l'autel, ou on le trouva mort."

55, 34 mit der Lücke für den Namen ſpielt an auf Vertot 3, 218: „Mustapha . . . s'était fait suivre par le chevalier de Larivière, son prisonnier; il voulut, qu'il lui . . . rendît en même temps un compte exact des fortifications, qu'il y avait en chaque endroit, et du nombre de troupes, qu'on y avait mis. Sur quoi l'adroit chevalier ne manquait pas de le doubler. Mais le bascha, lui ayant demandé, où était le poste de Castille, qu'il lui avait représenté comme le plus faible de toute l'isle, le chevalier ne le lui eut pas plutôt montré, que ce général, l'ayant vu fortifié d'un large boulevard avec un ravelin et des casemates au pied et dans le fossé, persuadé que Larivière ne lui avait indiqué cet endroit que pour le faire échouer dans cette entreprise, plein de fureur il lui déchargea un coup de canne sur la tête et le fit achever à coups de bâton par les soldats de son escorte."

Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie.

Von Adolf Huber in Graz.

I. Novalis' persönliche Stellung zu Schelling.

Die erste persönliche Berührung Schellings mit dem romantischen Dichterkreise überhaupt erfolgte durch seine Bekanntschaft mit Novalis,[1]) der seinerseits seit seiner Universitätszeit in fast ununterbrochener Berührung mit den Brüdern Schlegel geblieben war. Durch seine Beschäftigung mit Physik und Chemie, sowie mit der Fichteschen Philosophie, deren Herold Schelling in seinen ersten Schriften gewesen war, wurde sein Augenmerk frühzeitig auf Schellings naturphilosophische Thätigkeit gerichtet. Schon im Mai 1797 hat er nach einem Briefe an Fr. Schlegel Schellings „Ideen zu einer Philosophie der Natur" mit Neugierde gelesen und wünscht mit Schelling in Verkehr zu treten. „Mit Schelling suche ich je eher, je lieber bekannt zu werden," schreibt er an Fr. Schlegel (14. Juni 1797). „In einem Stücke entspricht er mir mehr als Fichte. Ich will bald wissen, was ich an ihm haben kann." Er stellt Schelling in Vergleich mit seinem Freunde Fr. Schlegel und schreibt darüber an letzteren: „Schelling könnte in der Kraft dein Rivale sein. Er übertrifft dich vielleicht an Bestimmtheit, aber wie eng ist seine Sphäre gegen die deinige." Im Dezember 1797 endlich kam es zu der von Novalis angestrebten persönlichen Bekanntschaft. Auf seiner Reise nach Freiberg — der darauf bezügliche Brief ist aus Siebeneichen bei Meißen datiert und Schelling war damals Hofmeister in Leipzig — traf er mit ihm zusammen, worüber er an die beiden Schlegel berichtet: „Mit Schelling bin ich gut Freund geworden," schreibt er an A. W. Schlegel (25. Dezember 1797). „Wir haben einige köstliche Stunden symphilosophiert" und Tags darauf ausführlicher an Fr. Schlegel: „Schelling habe ich kennen gelernt. Freimüthig habe ich ihm unser Mißfallen an seinen „Ideen" erklärt. Er war damit sehr einverstanden und glaubt im zweiten Theile einen höheren Flug begonnen zu haben. Wir sind schnell Freunde geworden. Er hat mich zum Briefwechsel eingeladen. Diese Tage

[1]) Ich lasse die Briefstellen, die Belege für die erste Bekanntschaft zwischen Novalis und Schelling sind, ausführlich folgen, da Haym in der „Romantischen Schule" sie nicht kennt und die erste Berührung im Herbste 1798 in Dresden ansetzt. — Die Citate sind aus Raich, Novalis' Briefwechsel entnommen.

über werde ich an ihn schreiben. Er hat mir sehr gefallen. Ächte Universaltendenz in ihm, wahre Strahlenkraft, von einem Punkte in die Unendlichkeit hinaus. Er scheint viel poetischen Sinn zu haben." Wie sehr mit Schelling verbunden sich Novalis schon jetzt fühlte, geht daraus hervor, daß er ihn bereits damals mit den beiden Schlegel zu einer Freundestrias vereinigte. „In Freiberg bin ich ganz isoliert," schreibt er in demselben Briefe. „Ich bedarf geistiger Würze. Dein Bruder, Schelling und Du sind mir vollkommen genug." Der Briefwechsel mit Schelling kam auch thatsächlich zustande. Gelegentlich des Verlustes zweier an Fr. Schlegel gerichteter Briefe schreibt Novalis: „In einem Briefe stand viel über Schelling und aus einem Briefe desselben an mich, was Friedrich gewiß interessiert hätte" (28. Februar 1798). Auch für unsere Zwecke ist der Verlust dieses Briefes, der uns einen Einblick in die Art der gegenseitigen Beeinflussung beider Männer gewährt hätte, zu beklagen. — Novalis fährt in der Folgezeit fort, sich mit den Schriften Schellings vertraut zu machen. Er greift, wie sein Tagebuch berichtet (Juni 1798), auf Schellings ältere Schriften, die „Briefe über Dogmatismus und Kriticismus" und „Vom Ich als Princip der Philosophie" zurück. Natürlich liest er auch die 1798 erschienene Schrift „Von der Weltseele". Sie hat ihn nicht minder stark beschäftigt als die Ideen. „Je tiefer ich," so schreibt er 1798 aus Freiberg (ohne nähere Datierung), „in die Unreife von Schellings ‚Weltseele' eindringe, desto interessanter wird mir sein Kopf, der das Höchste ahndet und dem bloß die reine Wiedergebungsgabe fehlt, die Goethe zum merkwürdigsten Physiker unserer Zeit macht. Schelling faßt gut, er hält schon um vieles schlechter und nachzubilden versteht er am wenigsten .... Schelling wird sich über meine Entdeckungen[1]) wundern und freuen." Bald finden wir ihn in bewußtem Wetteifer mit Schelling auf naturphilosophischem Gebiete. So schreibt er am 20. Juli 1798 an Friedrich: „In meiner Philosophie des täglichen Lebens bin ich auf die Idee einer moralischen (im Hemsterhuisischen Sinne) Astronomie gekommen und ich habe die interessante Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls gemacht. Du glaubst nicht, wie weit das greift. Ich denke hier Schelling weit zu überfliegen. Was denkst Du, ob das nicht der Weg ist, die Physik im allgemeinsten Sinne schlechterdings symbolisch zu behandeln?" Hier hat Novalis die poetische Anschauung der Natur aus der Naturphilosophie heraus begründet; in den Fragmenten findet der Gedanke seine Fortbildung.

[1]) Physiologisch-philosophischen Charakters, wie aus dem Anfang des Briefes erhellt.

So sehen wir schon lange vor Schellings Jenaer Wirksamkeit Novalis in enger Berührung mit ihm, vielfach angeregt von ihm und seinen Spuren folgend. Für die Annahme von Einflüssen der Naturphilosophie auf Novalis scheint die Feststellung dieses früheren Datums nicht unwichtig.

Die zweite Begegnung erfolgte dann in Dresden im Herbste 1798. Schelling, als Extraordinarius nach Jena berufen, verweilte auf der Hinreise einige Zeit in Dresden. Hier waren auch Caroline Schlegel und ihre Tochter Auguste Böhmer mit den beiden Brüdern Schlegel zusammengetroffen. Zu ihnen kam noch Gries, der spätere Tassoübersetzer, sowie Novalis von Freiberg herüber. Hier erneuerte sich beim Anblick der Dresdener Kunstschätze die Bekanntschaft beider. Auch für die Zeit, da Novalis in Freiberg, Schelling in Jena weilte, haben die geistigen Berührungen jedenfalls nicht aufgehört. Häufig genug geschieht wenigstens in dem Briefwechsel der Jenaer Freunde mit Novalis Schellings Erwähnung. Pfingsten 1799 wurde dann auch die örtliche Trennung behoben, indem Novalis in Weißenfels angestellt und dadurch in die Nähe unseres Kreises gerückt wurde. Von hier aus kam er zu häufigem Besuche nach Jena. Doch scheint sich das Verhältnis mit Schelling keineswegs so enge gestaltet zu haben, als die erste Bekanntschaft versprochen hatte. Schellings Naturphilosophie genügte Novalis nicht mehr. An Stelle von dessen „Urduplicität" wollte er einen „Urinfinitismus" der Natur annehmen. Die Abneigung gegen das, in seiner Denkweise, was Steffens „Schlegelianismus der Naturwissenschaften" nennt, die Sucht, „die Natur gleichsam auf witzigen Einfällen zu ertappen,"[1]) scheint auch bei Schelling mehr und mehr die Oberhand gewonnen zu haben und führte zu jenem harten Urteil, welches Schelling gelegentlich des Erscheinens von Hardenbergs Schriften 1802 über ihn fällte, „er könne diese Frivolität gegen die Gegenstände nicht gut vertragen, an allen herumzuriechen, ohne Einen zu durchdringen."[2])

Hauptsächlich trug an der persönlichen Entfremdung der beiden die Schuld wohl Friedrich Schlegel, Hardenbergs ältester Freund des Kreises, dessen notorisch übles persönliches Verhältnis zu Schelling auch Novalis in eine schiefe Stellung zu diesem brachte. Das Verhältnis beider zu dem Physiker Ritter, gegen den sich eine immer stärker werdende Rivalität Schellings entwickelte, während gerade Novalis mit ihm eng liiert war, trug sein Übriges dazu bei. Die Einflüsse der Wissenschaft Schellings haben aber trotzdem keinesfalls

[1]) Steffens an Schelling, September 1799. Plitt, Schellings Leben in Briefen 1, 277.

[2]) Schelling an A. W. Schlegel, 29. Februar 1802. Plitt S. 431.

auf Novalis zu wirken aufgehört. Die persönliche Gegnerschaft hinderte ja auch Fr. Schlegel nicht daran, aus der Naturphilosophie für Poesie und Ästhetik zu holen, was ihm paßte, und Schelling in einem Sonette zu feiern. Wir können also eine fortdauernde Beschäftigung Hardenbergs mit den Arbeiten Schellings bis zu seinem Tode annehmen.

II. Hardenbergs „Fragmente".

In Fragmenten, die durch Friedrich Schlegel die Geltung einer Litteraturgattung erlangt hatten, pflegten die Romantiker ihre Ideen gelegentlich ihrer Studien und Lektüre niederzulegen. Auch für Novalis war dies zum Bedürfnis geworden. Wenn wir die Masse seiner Fragmente (im zweiten und dritten Bande seiner Schriften) überblicken, so fällt sofort der Umstand auf, daß eine große Anzahl von ihnen nur weitergesponnene Gedankenfolgen einer vorhergegangenen Lektüre sind, und falls die in den Werken gegebene Reihenfolge der Fragmente die ursprüngliche Ordnung der Niederschrift noch zum Teile wenigstens bewahrt, so sehen wir deutlich, wie ein aufgegriffener Gedanke oft eine ganze Gedankenflucht unseres Fragmentisten in Bewegung setzt, sehen denselben Gedanken mehr oder minder bereichert und variiert, in verschiedenen Fassungen wieder auftauchen, bis nicht selten die Gedankenfolge mit einem Paradoxon ihren Abschluß findet. Grade die Unmittelbarkeit der gedanklichen Entwicklung macht die Fragmente zu so wertvollen Zeugnissen romantischen Geistes und vielfach werden sie uns als Kommentar für die Dichtungen der Romantiker von Wert sein.

Auch was Novalis aus der Naturphilosophie schöpfte und darüber sann, findet in Fragmenten seinen Ausdruck. Wir sehen ihn angelegentlich mit dem grundlegenden Princip der Naturphilosophie, daß „die Natur der sichtbare Geist, Geist die unsichtbare Natur, das System unseres Geistes zugleich das System der Natur sei",[1]) beschäftigt. „Was ist Natur?" frägt er. „Ein encyclopädischer, systematischer Index oder Plan unseres Geistes" (Schriften 2, 140). „Zur Welt suchen wir den Entwurf; dieser Entwurf sind wir selber" (Schriften 2, 122 f.). „Der Mensch ist eine Analogienquelle für das Weltall" (Schriften 2, 190), so variiert er diesen Satz. Und sogleich eröffnet sich ihm die poetische Seite der neuen Wissenschaft. Die Welt ist nur ein Universaltropus des Geistes, ein symbolisches Bild desselben," schreibt er (Schriften 3, 249) und spricht damit das Grundgesetz der romantischen Poetik aus. Hier ist der Punkt, von dem die ganze poetische Anschauung der Romantik ihren Ausgang nahm. — Auch mit Gedanken

[1]) Aus der Einleitung zu Schellings „Ideen".

über die Methode der Naturphilosophie trug sich Novalis. Schelling selbst hatte die genetische Behandlungsweise der Natur in dem Satze „Über die Natur philosophieren heißt die Natur schaffen" charakterisiert. Ein derartiges Konstruieren der Natur aus den allgemeinen Bedingungen des Geistes heraus war gerade das, was dem Idealisten Novalis paßte. Ihm war schon der Weg des Naturphilosophen zu langsam, zu wenig eigenmächtig. „Unsere neueren Physiker arbeiten ins Große, sprechen vom Bau des Universums und darüber wird nichts fertig," schreibt er. „Entweder zaubern oder handwerksmäßig mit Nachdenken arbeiten" (Schriften 2, 149). Er findet das Wort vom „physischen Magus", der „die Natur belebt und willkürlich wie seinen Leib behandelt" (Schriften 2, 144). Ebenfalls dem Begriffe der spekulativen Physik entspringt der für die Naturanschauung der ganzen Romantik außerordentlich charakteristische Satz: „Nur durch Gedanken können wir das Innere und die Seele der Natur wahrnehmen" (Schriften 2, 117). Bald aber kommt Novalis dazu, derartige gedankliche Konstruktion als ein Recht der frei waltenden Phantasie in Anspruch zu nehmen, die ja wirklich das vermag, was Novalis forderte, nämlich zu zaubern. Physik wird ihm zur „Lehre von der Phantasie" (Schriften 2, 149) — die ja in der That für den Idealisten die Schöpferin der Außenwelt ist — und der ganze Gedankenkomplex verbindet sich mit seiner Anschauung von der unbedingten Realität der Poesie. Der phantasiereichste, der Dichter, ist daher der eigentliche „physische Magus" und der Satz „der Poet verstehe die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf" (Schriften 3, 165) wird ihm zum Dogma. Noch nach einer andern Seite hin sollte das Princip der Naturphilosophie für unsern Dichter fruchtbringend werden. Vom Symbolisieren der Natur durch den Geist, das wir bereits in einem früheren Fragment beobachten konnten, bis zur Naturbeseelung ist nur ein Schritt. Man sieht es deutlich bei Schelling selbst, wie sich fortwährend die Personificierung der Natur bei ihm anbahnt, wie er zwischen Symbolisieren und völligem Identificieren von Geist und Natur hin und her schwankt, leicht geneigt wäre, seine Potenzenreihen in beiden Sphären nur für eine zu halten und doch den letzten Schritt zur völlig poetischen Anschauung der Natur nicht wagt. In den späteren Schriften geht er darin weiter und in der „Allgemeinen Deduktion des dynamischen Prozesses" (1800) spricht er es aus, daß „alle Qualitäten Empfindungen, alle Körper Anschauungen der Natur seien, die Natur selbst eine mit allen ihren Empfindungen und Anschauungen gleichsam erstarrte Intelligenz sei" (Sämtliche Werke I, 4, S. 27). Die Ausmalung dieses Bildes konnte die Einbildungskraft eines Dichters wohl beschäftigen. Sehr gewöhnlich ist bei Novalis die Übertragung aller Art geistiger Qualitäten auf die Natur. Er

schreibt der Natur „Witz, Humor und Phantasie" zu. Ersterer soll sich namentlich in der Bildung von „Thierkarrikaturen" zeigen, während die Phantasie mehr im Pflanzen- und Steinreich walte (Schriften 2, 153). Er wirft die Frage auf, ob die Seelen dieser beseelten Pflanzenindividuen nicht vielleicht die „ätherischen Öle" (Schriften 2, 158) seien und spricht von „Toleranz und Kosmopolitismus der Blumen" und im Gegensatz dazu vom „Streben der Thiere nach individueller Alleinherrschaft" (Schriften 2, 154). In konsequenter Fortbildung des Gedankens drängt sich ihm die Frage auf, „ob sich nicht die Natur vielleicht mit dem Wachsen der Cultur wesentlich verändert habe?" (Schriften 2, 149). Und ein wichtiges Zeugnis, wie sich aus dieser Ansicht der Natur ein wachsender Gemütsanteil an ihr entwickelte, bildet das Fragment, in dem er vom Kriticismus, der ja auch für Schelling der Ausgangspunkt war, sagt, er sei diejenige Lehre, die uns beim Studium der Natur auf uns selbst, auf innere Beobachtung und Versuche weist. „Er läßt uns die Natur oder Außenwelt als ein menschliches Wesen ahnden, er zeigt, daß wir alles nur so verstehen können und sollen, wie wir uns selbst und unsere Geliebten, uns und Euch verstehen" (Schriften 2, 117). Aber wertvoller noch ist für Novalis der umgekehrte Bezug des Geistes auf die Natur. Dies zeigt uns deutlich das folgende Fragment: „Wie wenig hat man noch die Physik für unser Gemüth und das Gemüth für die Außenwelt benutzt. Verstand, Phantasie, Vernunft, das sind die dürftigen Fachwerke des Universums in uns. Von ihren wunderbaren Vermischungen, Gestaltungen, Übergängen kein Wort. Keinem fiel es ein, noch neue ungenannte Kräfte in uns aufzusuchen und ihren geselligen Verhältnissen nachzuspüren. Wer weiß, welche wunderbare Verhältnisse, welche wunderbare Generationen uns noch im Innern bevorstehen" (Schriften 2, 133). Wir sehen, daß Novalis das Princip der Dynamik aus der Physik auf die Psychologie übertragen möchte; und die Methode denkt er sich genetisch und spekulativ, wie in jener: „Die Darstellung des Gemüthes muß wie die Darstellung der Natur selbstthätig, eigenthümlich, allgemein, verknüpfend und schöpferisch seyn. Nicht wie sie ist, sondern wie sie seyn könnte und seyn muß" (Schriften 3, 165 f.). Eine derartige Darstellung des Innenlebens scheint ihn fortwährend zu beschäftigen. Um sie anzubahnen, überträgt er in ziemlich äußerlicher Weise physikalische Erscheinungen, Ergebnisse neuerer Forschungen, Hypothesen aller Art auf geistiges Gebiet. In lapidaren Sätzen ohne Begründung spricht er diese Ideen und Möglichkeiten aus. „Denken ist eine Muskelbewegung (Schriften 3, 192). Witz ist geistige Elektricität (Schriften 3, 256). Denklehre entspricht der Meteorologie (Schriften 2, 159). Anschaun ist ein elastischer Genuß (Schriften 2, 155). Gefühl ist gebildete Bewegung (Schriften 2,

151). Denken ist vielleicht Absondern, Empfinden, Fressen (Schriften 2, 163). Traurigkeit ist ein Symptom der Secretion, Freude der Nutrition (Schriften 2, 162). Das Bedürfnis eines Gegenstandes ist schon Resultat einer Berührung in distans" (Schriften 2, 159) und so fort. Der Verbrennungsprozeß scheint ihm ein wirksames Analogon für geistige Vorgänge, möglicherweise auch mehr zu sein. „Wenn unser körperliches Leben ein Verbrennen ist, so ist wohl auch unser geistiges eine Combustion (oder ist es gerade umgekehrt?)" (Schriften 2, 159). „Sollte Denken oxydieren, Empfinden desoxydieren sein?" (Schriften 2, 159). Die Lichttheorie der Naturphilosophie, nach welcher das Licht aus einem positiven Princip, dem Äther, und einem negativen, dem Oxygen besteht,[1]) überträgt er auf das Geschlechtsverhältnis (wie so gern die Geschlechtsverhältnisse auf die Natur), indem er den Satz aufstellt: „Das Weib ist unser Oxygen" (Schriften 2, 162). Namentlich aber reizen ihn die geheimnisvollen Erscheinungen des Galvanismus, dessen Wesen noch völlig in Dunkelheit gehüllt war, der aber einen weiten Spielraum seiner Wirksamkeit ahnen ließ, zu Kombinationen. Der mit ihm eng verbundene J. W. Ritter hatte in seiner Schrift „Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß im Thierreiche begleite" (1798), die Bedingungen des galvanischen Prozesses im organischen Leben aufgezeigt; er hatte den Nachweis geliefert, daß die Bedingung der galvanischen Thätigkeit, nämlich Vorhandensein dreier qualitativ verschiedener Substanzen, im Tierkörper sich erfülle. Novalis meint diese Bedingungen auch im geistigen Prozeß aufzeigen zu können, indem er sagt: „Der Geist galvanisiert die Seele mittelst der gröbern Sinne. Seine Selbstthätigkeit ist Galvanismus, Selbstberührung en trois" (Schriften 2, 159). Ebenso erscheint es ihm ausgemacht, daß „Denken schlechterdings nur eine Galvanisation sei, eine Berührung des irdischen Geistes, der geistigen Atmosphäre durch einen himmlischen, überirdischen Geist" (Schriften 2, 159), sowie daß „Galvanisation zwischen zwei, drei oder mehreren Menschen vermöge der Metalle stattfinde" (Schriften 3, 158), daß auch der Geist den Leib galvanisiere und umgekehrt (Schriften 2, 159) u. s. w. So sehen wir ihn fortwährend auf Aufsuchung von Berührungs- und Vergleichungspunkten zwischen Geist und Natur ausgehen, wie es ja die Naturphisosophie auch that. Wie allgemein und äußerlich dieser Parallelismus ist, zeigt nichts deutlicher als die zusammenhangslos hingeworfenen Worte eines Fragmentes: „Innere Luft, inneres Wasser und Licht" (Schriften 2, 233).

Auch die Idee der Naturphilosophie, daß das Wesentliche aller Dinge das Leben, das Accidentelle die Art des Lebens sei, und daß

[1]) Schellings „Weltseele", Sämtliche Werke 2, 399 f.

die erste Kraft der Natur, ein Proteus, sich nur in ihren verschiedenen Erscheinungsformen zeige,[1]) scheint Novalis beschäftigt zu haben. Wenigstens vermute ich diesen Gedanken in dem folgenden Fragmente: „Wenn Gott Mensch werden konnte, so konnte er auch Stein, Pflanze, Thier und Element werden, und vielleicht giebt es auf diese Art eine fortwährende Erlösung in der Natur" (Schriften 2, 157).

Reges Interesse sehen wir den Dichter in den Fragmenten für das Krankheitsproblem hegen. Freilich sind die darauf bezüglichen Fragmente, wie Just Bing[2]) es ausdrückt, in erster Linie Argumentationen ad personam des Hektikers. Aber daneben darf nicht übersehen werden, wie rege seit Browns Heillehre das Interesse für dieses Problem überhaupt war und wie es Novalis durch die bezüglichen Bestrebungen der Naturphilosophie auch wissenschaftlich näher gebracht worden war. Wenn Novalis sagt, daß „jedes Individium sein bestimmtes Maaß oder Gesundheitsverhältnis habe, daß unter oder über diesem Maaße seine Krankheiten seien" (Schriften 2, 164). so stimmt dies ganz mit dem, was Schelling im „Ersten Entwurf eines System der Naturphilosophie" (1799) darüber entwickelt, nämlich daß das Individuum nichts anderes sei als der sichtbare Ausdruck einer bestimmten Proportion organischer Kräfte und daß eine Abweichung von dieser Proportion die Organisation der Krankheit fähig mache. Eben dieser Gedanke der Disproportion und der Heilung jeder Krankheit durch Wiederherstellung des für den betreffenden Organismus geltenden Verhältnisses der Faktoren der Erregbarkeit liegt zu Grunde, wenn Hardenberg jede Krankheit als ein „musikalisches Problem", die Heilung als eine „musikalische Auflösung" (Schriften 2, 168) bezeichnet, wobei man sich erinnern muß, wie wertvoll Hardenberg die Anwendbarkeit mathematischer Grundverhältnisse auf die Musik erschien (Schriften 2, 147). Ganz im Sinne der Schellingschen Konstruktion des Krankheitsbegriffes argumentiert ferner Novalis, wenn er sagt: „Es hat von jeher nur eine Krankheit gegeben, mithin auch nur eine Universalarznei" (Schriften 2, 166), denn auch nach Schellings Ansicht giebt es nur eine Krankheit, nämlich Disproportion innerhalb der Faktoren der Erregbarkeit, und Heilung ist nur auf einem Wege möglich, nämlich durch Wiederherstellung der natürlichen Proportion des Organismus durch entsprechende Reizwirkungen — eine Theorie, von der Schelling hoffte, daß sie „die Heilkunde auf sichere Principien, ihre Ausübung auf unfehlbare Regeln zurückbringen werde".[3]) Und wenn Schelling den Sitz aller

[1]) Weltseele, Sämtliche Werke 2, 283.
[2]) Novalis. Eine biographische Charakteristik 1893, S. 54.
[3]) Sämtliche Werke I, 3, 238.

Krankheiten in die Sensibilität verlegt, so sagt auch Novalis: „Mit der Sensibilität und ihren Organen, den Nerven, tritt Krankheit in die Natur" — um aber sogleich einen Schritt über die Grenze der physiologischen Betrachtung zu thun, indem er fortfährt: „Es ist damit Freiheit, Willkühr in die Natur gebracht und damit Sünde, Verstoß gegen den Willen der Natur, die Ursache alles Übels" (Werke 2, 166). Auch für diese gedankliche Umbiegung können wir an Schelling anknüpfen. Dieser hat schon in der Schrift „Von der Weltseele" (1798) und entschiedener noch im „Ersten Entwurf" (1799) betont, daß das Leben, dessen Erreger ja der in die allgemeine Identität der Natur geworfene zündende Funke der Sensibilität ist, ein „ganz künstlicher Zustand sei, der gleichsam wider den Willen der Natur (invita vita externa), durch ein Losreißen von ihr zu Stande komme."[1]) In religiöser Umbiegung erscheint dieses erste Losreißen nun als Auflehnung gegen den Willen der Natur, als die Erbsünde der bestehenden organischen Welt.[2]) Damit im Zusammenhang steht die Meinung eines andern Fragmentes, daß „alles Wirksame, Wirkliche, Sensible schon subaltern, Resultat einer Antithese, einer Zersetzung sei, daß das Ächte, Wahrhafte nicht sensibel sei" (Schriften 2, 151), wobei der Gedanke der Naturphilosophie, daß in allen Produkten entzweite, reell entgegengesetzte Principien wirksam seien, zur Ergänzung herbeigezogen werden muß. Und in entgegengesetzter Richtung hat Novalis als Fichteaner den Gedanken ausgedacht, wenn er sagt: „Je erzwungener das Leben desto höher" (Schriften 3, 259).

Noch nach einer andern Richtung hin sehen wir Novalis mit dem Begriffe der Sensibilität beschäftigt. Im „Entwurf" führt Schelling aus, daß Sensibilität, Irritabilität und Produktionskraft (oder Bildungstrieb) die Stufenleiter der organischen Kräfte bilden. Sensibilität als das Höchste sei in der organischen Welt am sparsamsten ausgestreut und trete nur auf dem Gipfel des Organismus in absoluter Unabhängigkeit von den andern untergeordneten Kräften als Beherrscherin des ganzen Organismus auf. Die Sensibilität steigt in dem Maße, als die übrigen Kräfte sinken. Dies mag für Novalis der Anstoß gewesen sein, jene „Graderhöhung der Menschheit durch Vermehrung und Bildung der Sensibilität zu fordern" (Schriften 2,

---

[1]) „Entwurf", Sämtliche Werke I, 3, an mehreren Stellen. „Weltseele", Sämtliche Werke I, 2, 514 f.

[2]) Vgl. ein anderes Fragment von Novalis: „Alle Krankheiten gleichen der Sünde dadurch, daß sie Transcendenzen sind; unsere Krankheiten sind alle Phänomene einer erhöhten Sensation, die in höhere Kräfte übergehen will. Wie der Mensch Gott werden will, sündigt er" und ein Fragment von Ritter (Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers 2, 602): „Alle Geburt Sünde, aller Tod Erlösung."

122). Es kommt der Gedanke von dieser Seite dem andern, im Sinne Fichtes gelegenen von der absoluten Herrschaft des freien Willens über die Außenwelt, zu der ja auch der Körper gehört, entgegen. Denn auch im organischen Leben ist es nur die Thätigkeit der Sensibilität, der relative Freiheit zukommt. Je mehr Sensibilität in die untergeordneten Kräfte übergeht, desto unwillkürlicher werden die Bewegungen und die Äußerungen des Bildungstriebes, bis schließlich, wo Sensibilität ganz in diese Kräfte übergeht, der Organismus zur Maschine herabsinkt. Daher verlangt Novalis „man solle den ganzen Körper immer willkürlicher machen, ihn eben so animiert, für äußere Reizungen empfänglich machen wie es die Sinne sind" (Schriften 2, 165). Es ist bekannt, daß Novalis meinte, diese Beherrschung des Körpers durch die höchste Kraft, die Sensibilität, könne so weit getrieben werden, daß es möglich werde, verlorene Glieder selbst zu restaurieren — also durch Willkür das zu erreichen, was bei den niedrigsten Thieren durch den unwillkürlichen Bildungstrieb besorgt wird — ferner sich bloß durch seinen Willen zu töten u. s. f. (Schriften 2, 135 f.). Zum Teil entspringt wohl auch der Begriff der Passivität, des Quietismus diesem Gedankenkreise. Denn wenn man auf Kosten der niedrigeren Kräfte, der Bewegungsfähigkeit und der Produktionskraft nur die höchste, dem Menschen im besonders hohen Grade zukommende, die Sensibilität, die Empfänglichkeit für die feinsten Reize, ausbilden soll, so steht auf der höchsten Stufe der Organisation natürlich jener, der weder produciert noch sich bewegt, sondern nur Reize aufnimmt und genießt, der wahre Aristokrat, der der unbedingten Passivität huldigt.

Aus derselben Quelle stammt auch ein Teil des Enthusiasmus für den Schmerz, der für Novalis so charakteristisch ist. In diesem Sinne sagt er: „Schmerz ist eine Erinnerung unseres hohen Ranges" (Schriften 3, 294) — denn er giebt von unserer erhöhten Sensibilität Zeugnis — und in einem andern Fragmente: „Krankheit gehört zur Individualisierung. Krankheit zeichnet uns vor Thieren und Pflanzen aus" (Schriften 2, 166) — bei denen die Sensibilität sich eben fast ganz in die untergeordneten Kräfte verliert. Und man muß sich erinnern, daß Sensibilität die Ursache aller Krankheiten, aber auch die Grundlage des höchsten sinnlichen Genusses ist, um zu verstehen, wenn der Dichter meint, „es könnte vielleicht in dem Augenblicke, in welchem der Mensch die Krankheit oder den Schmerz zu lieben anfienge, die reizendste Wollust in seinen Armen liegen" (Schriften 2, 254) oder wenn er Krankheit wie Tod zu den menschlichen Vergnügungen rechnet (Schriften 3, 246).

Wir stoßen hier bereits auf ein anderes Moment der Anschauungen unseres Dichters, nämlich auf seine potenzierte Todes-

sehnsucht. Die Quelle dieser Sehnsucht wird man natürlich wieder in erster Linie in seinen Lebensumständen suchen müssen. Aber auch die philosophische Richtung der Zeit trug gewiß dazu bei, diese Sucht zu verstärken — wenigstens die gedankliche Prägung ihr aufzudrücken. Es wird nicht leicht sein, die mannigfachen Fäden zu entwirren, die von der Philosophie hinüberlaufen. Noch müssen wir zunächst an den Spinozismus denken; das pantheistische Gebot „Vernichte dich selbst, verliere dich selbst im Absoluten" fällt aber bereits mit der Forderung des Transcendentalismus, durch einen Akt der Freiheit sich über die Einheit von Vorstellung und Gegenstand im Bewußtsein zu erheben, zusammen. Spinozas „Moment der Vernichtung" ist jener, in dem der freie Mensch sich und sein Bewußtsein völlig und auf immer von der Außenwelt trennt. Dies sagt uns ein Fragment unseres Dichters: „Der ächte philosophische Act ist Selbsttödtung. Das ist der reale Anfang aller Philosophie. Nur dieser Act entspricht allen Bedingungen und Merkmalen der transcendentalen Handlung."[1] Aber es wird daneben nicht übersehen werden dürfen, daß auch die Naturphilosophie Keime dieser Todessehnsucht in sich trug. Im „Entwurf" führt Schelling aus, daß das Streben der Natur auf ein allgemeines Produkt gehe und daß alle endlichen Produkte nur mißglückte Versuche der Darstellung des absoluten Produktes seien. Damit es also überhaupt zur Darstellung endlicher Produkte, zum Leben komme, muß die Thätigkeit der Natur fortwährend gehemmt werden. Absoluter Übergang ins Produkt ist Tod. „Indem die Natur gegen das Leben ankämpft, erhält sie es. Sobald das Leben von der äußeren Natur unabhängig, das ist für äußere Reize unempfänglich wird, erlischt die Lebensthätigkeit und so ist das Leben selbst nur die Brücke zum Tode" (Sämtliche Werke I, 3, 589). Da das Leben in jedem Augenblicke gegen den Willen der Natur zustande kommt, so kann man sagen „das Leben sey eine fortwährende Krankheit und der Tod nur die Genesung davon" (Sämtliche Werke I, 3, 222). So sagt auch Novalis: „Leben ist der Anfang des Todes, das Leben ist nur um des Todes willen (Schriften 2, 256) und in Verbindung mit dem früheren Gedanken der Passivität „Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Thun" (Schriften 2, 156). Aus einer pessimistischen Naturansicht also floß zum Teile diese Lebensmüdigkeit. Wie sehr selbst Schelling unter dem Banne dieser Todessehnsucht stand und wie eine theoretische Begründung dafür seinem Geiste nahe lag, zeigt der interessante Brief an Georgii[2] vom 19. März

[1] Schriften 2, 115 — und ähnlich in einem andern Fragmente: „Sterben ist ein höchst philosophischer Akt" (2, 122).

[2] Schellings Leben von Plitt 3, 253 f.

1811, in dem er schreibt: „Anhaltendes Nachdenken und Forschen hat bei mir nur dazu gedient, jene Überzeugung zu bestätigen, daß der Tod, weit entfernt, die Persönlichkeit zu schwächen, sie vielmehr erhöht, indem er sie von so manchem Zufälligen befreit; daß Erinnern ein viel zu schwacher Ausdruck ist für die Innigkeit des Bewußtseins, welches den Abgeschiedenen vom vergangenen Leben und den Zurückgelassenen bleibt, daß wir im Innersten unseres Wesens mit jenen vereint bleiben, da wir ja unserem besten Theile nach nichts anderes sind als was sie auch sind — Geister. Täglich erkenne ich mehr, daß Alles weit persönlicher und unendlich lebendiger zusammenhängt, als wir uns vorzustellen vermögen. Könnte bei richtigem Fühlen und Denken zur Gewißheit jener Überzeugung irgend etwas fehlen, so bedarf es nur des Todes einer geliebten mit uns verbunden gewesenen Person, um sie zur höchsten Lebendigkeit zu erhöhen." Würde man solche Worte nicht unbedenklich Novalis zuschreiben können?

Somit ergeben sich als wesentliche Punkte bei der Betrachtung von Hardenbergs Fragmenten in Hinsicht auf die Naturphilosophie die folgenden: Aus dem Grundsatze der Naturphilosophie, Einheit von Geist und Natur, folgt eine symbolische Auffassung der Natur, wenn sie rein auf den Geist projiciert wird. Wird sie selbständig gefaßt, so erscheint sie beseelt, personificiert. Die ganze Stellung zur Natur ist die gedankenmäßiger Erfassung. Anderseits wird der Geist in seiner Naturbedingtheit, als Naturobjekt betrachtet und der Versuch gemacht, ihn so darzustellen. Ferner fließt die Anschauung des Krankheitsproblems, die mit Rücksicht auf die Persönlichkeit des Dichters wichtig erscheint, aus der Naturphilosophie, sowie der Begriff und die Wertbestimmung des Quietismus als Lebensform. Endlich konnten wir auch gedankliche Spuren einer Verbindung der romantischen Todessehnsucht mit der pessimistischen Naturauffassung der Naturphilosophie nachweisen.

III. Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais".

Die „Lehrlinge zu Sais" sind von dem vielen, was die Romantiker in dieser Hinsicht planten, der einzige ausgeführte Versuch des sinnbildlichen Naturromans und erregen, obwohl Fragment geblieben, schon aus diesem Grunde Interesse. Freilich ist das Ganze nicht von einer einheitlichen philosophischen Idee getragen. Das Romanfragment fällt deutlich in mehrere Partien auseinander und verrät dadurch sein stückweises Entstehen. Schon zu Beginn des Jahres 1798 ist von dem Romane die Rede, allein erst im Sommer 1799 liest Novalis das Fragment Tieck in der in den Schriften dann veröffentlichten Form vor. Wenn in dem Briefe an A. W. Schlegel

vom 24. Februar 1798[1]) von „logologischen Fragmenten, Poeticismen und einem Anfange unter dem Titel ‚Der Lehrling von Sais', ebenfalls Fragmente, nur alle in Beziehung auf ‚Natur'" die Rede ist, so kann um diese Zeit das Märchen von Hyacinth und Rosenblüte im Romane noch nicht enthalten gewesen sein, denn sonst hätte Novalis von diesem seinen ersten Versuch in dieser Gattung doch jedesfalls Mitteilung gemacht. Dafür spricht auch das inhaltliche Moment, daß am Anfange des Fragments die Form des Ichromanes herrscht, Novalis sich selbst also als den Lehrling in den Mittelpunkt des Ganzen stellt, während im Märchen in der Person Hyacinths ein anderer Lehrling von Sais auftritt und also bei Beibehaltung der ersten Exposition deutlich eine Doublette entstanden wäre — wenn man nicht etwa annehmen wollte, daß, so wie im „Ofterdingen", das Märchen den Verlauf des Romans vorbilden sollte. Aber dagegen spricht der von Novalis im Tagebuche mitgeteilte wahrscheinliche Plan der Fortsetzung.[2]) Das Märchen lag also jedenfalls nicht auf dem Wege der ursprünglichen Exposition — wenn man für das erhaltene Fragment eine Exposition überhaupt anzunehmen berechtigt ist, für welche die lose Fügung des Ganzen nicht genug Gesichtspunkte giebt.

Ein Bruchteil Erzählung mit deutlichem Bezug auf Novalis' Lehrer Werner in Freiberg, eine Fülle von Gedanken über die Natur im Stil der Fragmente, nicht weiter charakterisierten Personen in den Mund gelegt, das ist es, was mit dem Märchen zusammen die „Lehrlinge" ausmacht; viel Erwartung ohne Erfüllung. Zunächst berichtet der Schüler, Novalis, über seinen Lehrer. „Er versteht die Züge zu sammeln, die überall zerstreut sind. Er merkt überall auf die Verbindungen, Begegnungen, Zusammentreffungen in allem." Darum sieht er bald nichts mehr allein. Wie er Steine, Blumen, Käfer aller Art sammelt und auf mannigfache Art sich in Reihen legt, so bringt er auch seine Wahrnehmungen zusammen. So kommt es, daß ihm „bald die Sterne Menschen, die Menschen Sterne, die Steine Thiere, die Wolken Pflanzen wurden. Er spielte mit den Kräften und Erscheinungen; er wußte, wo und wie er dies und jenes finden und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher." Das ist also Werner;[3]) aber er ist unter den Händen des Dichters schon zu etwas anderem

[1]) Raich, Briefwechsel von Novalis Nr. 57.

[2]) Dieser wurde wohl zur Zeit abgefaßt, als Novalis „neue Lust zum echt sinnbildlichen Naturroman bekam" (Brief an Tieck vom 23. Februar 1800. Schriften 1, XVI).

[3]) Übrigens setzt Novalis seinem Lehrer auch im „Ofterdingen" in der Gestalt des Steigers Werner ein poetisches Denkmal.

geworden. Was hier gegeben wird, geht über die Wiedergabe des Eindrucks hinaus, den Novalis von diesem Manne empfangen hatte. Schon ist er in die Gestalt des „wunderthätigen Magus“ aus den Fragmenten hinübergeflossen, der „die Natur belebt und willkürlich wie seinen Leib behandelt“. Das Streben der Naturphilosophie, alles in steter Verbindung und Einheit zu sehen, und die Willkür ihrer idealistischen Methode spiegeln sich in dieser halb ins Gebiet des Zauberhaften gerückten Gestalt.

Noch führt uns die Erzählung zwei Gestalten vor: Ein Kind, dem der Lehrer, da es kaum da ist, den Unterricht übergeben will. Wenn es dereinst wiederkommt, hören die Lehrstunden auf. Die zweite ist ein Knabe, ungeschickt und traurig, der aber einst ein Steinchen von seltsamer Gestalt findet, worauf ihn „der Lehrer lang küßte und die andern mit nassen Augen ansah“. Diese beiden Gestalten kann man wohl mit den in der Fortsetzung erwähnten „Das Kind und sein Johannes. Der Messias der Natur“ identificieren.

Dann tritt Novalis selbst auf und charakterisiert seinen, des Idealisten, Standpunkt gegenüber dem Lehrer: „So wie dem Lehrer ist mir nie gewesen. Mich führt alles in mich selber zurück. Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen, allein mir ist es, als wären sie nur Bilder und Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild und dieses liegt mir immer in Gedanken. Es ist als sollten sie mir den Weg zeigen, wo im tiefen Schlaf die Jungfrau steht, nach der mein Geist sich sehnt ... Der Lehrer will, daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet. Auch ich will also meine Figur beschreiben, und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais.“

Das ist also ein Ansatz zu künftiger Handlung: Der Lehrling geht seinen eigenen Weg, der ihn aber wieder dorthin zurück führt, woher er gekommen ist — wir werden dasselbe im Märchen wiederfinden. Schließlich hebt er den Schleier durch einen Akt der höchsten Transcendenz — ob wir diesen mit der sonst von Novalis als die eigentlich transcendentale bezeichneten Handlung, dem Tode, identificieren dürfen, muß unentschieden bleiben.

Es folgen dann Gespräche über die Natur. Zu Beginn wird der „philosophische Naturzustand“ geschildert — wie von Schelling in der Einleitung zu den „Ideen“ — und zu ihm im Gegensatze die Zersetztheit der gegenwärtigen Menschen. Den früheren Menschen kam alles menschlich, bekannt und gesellig vor, ihre Vorstellungen stimmten mit der sie umgebenden Welt überein. Die späteren Menschen

aber haben durch die fortwährende Zerspaltung ihres Inneren das Vermögen verloren, die zerstreuten Farben ihres Geistes wieder zu mischen und den alten einfachen Naturzustand wieder herzustellen. Dann wird gezeigt, wie sich von altersher die Menschen mit der Frage nach Wesen und Ursprung der Welt beschäftigten und den Schlüssel dazu bald in einer Hauptmasse der wirklichen Dinge — rein realistisch — bald in dem erdichteten Gegenstande eines unbekannten Sinns — rein idealistisch — aufsuchten. Der Ursprung der Welt wurde bald im Flüssigen, Gestaltlosen, bald in den Atomen gesucht und die älteste naive Auffassung bringt in ihren Märchen und Gedichten Menschen, Götter und Tiere als gemeinschaftliche Werkmeister, eine Erklärung, der Novalis nachrühmt, daß sie wenigstens die Gewißheit eines zufälligen, werkzeuglichen Ursprungs in sich habe. Auch — meint er — schließe sich die Zufälligkeit der Natur wie von selbst an die Idee einer menschlichen Persönlichkeit an. Darum — hier kommt er auf seine Lieblingsidee — sei wohl auch die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde stets gewesen, müsse man die Natur, wenn man ihr Gemüt kennen lernen wolle, in der Gesellschaft der Dichter genießen. Die gegenwärtige Natur habe große, aber verwilderte Anlagen, man müsse sie wieder freundliche Sitten lehren, sie sanfter und erquicklicher — mit einem Worte sie moralisch im Fichteschen Sinne machen.[1]) Dann erscheint allmählich die alte goldene Zeit wieder, in der „die Natur den Menschen Freundin, Trösterin, Priesterin und Wunderthäterin war, als sie unter ihnen wohnte und ein himmlischer Umgang die Menschen zu Unsterblichen machte. Dann werden die Gestirne die Erde wieder besuchen, der sie gram geworden waren in jenen Zeiten der Verfinsterung; dann legt die Sonne ihren strengen Zepter nieder und wird wieder Stern unter Sternen und alle Geschlechter der Welt kommen dann nach langer Trennung wieder zusammen. Dann finden sich die alten verwaisten Familien und jeder Tag sieht neue Begrüßungen, neue Umarmungen; alte Zeiten werden erneuert und die Geschichte wird zum Traum einer unendlichen, unabsehlichen Gegenwart."[2])

Ein anderer Schüler äußert eine pessimistische Auffassung der Natur. Sie sei eine furchtbare Mühle des Todes. Nur innere Uneinigkeit der Naturkräfte habe die Menschen bis jetzt erhalten. Vertrügen sich diese einmal, so bedeute dies Untergang für das Menschen-

[1]) Vgl. dazu die analoge Auseinandersetzung im Gespräch zwischen Heinrich und Sylvester im zweiten Teil des „Ofterdingen".

[2]) Dieselben Gedanken kehren in den „Hymnen" und im Ofterdinger Märchen wieder.

geschlecht.[1]) „Wohl," sagen Mutigere, Idealisten, „laßt unser Geschlecht einen langsamen, wohldurchdachten Zerstörungskrieg mit der Natur führen. In den begeisternden Gefühlen unserer Freiheit laßt uns leben und sterben. Bis hieher reicht die Wuth des Ungeheuers nicht, ein Tropfen Freiheit ist genug, sie auf immer zu lähmen." Und gleich tritt ein anderer hervor mit der gedanklichen Umbiegung der Fichteschen Philosophie, die durch Schelling erfolgt war: „Was brauchen wir die trübe Welt der sichtbaren Dinge mühsam zu durchwandern? Die reinere Welt liegt ja in uns, in dem Quell der Freiheit. Hier offenbart sich ja der Sinn des großen bunten Schauspiels und treten wir von diesen Blicken voll in die Natur, so ist uns alles wohlbekannt und sicher kennen wir jede Gestalt." Und den Gedankengang abschließend, endigt das Gespräch ein dritter: „Der Sinn der Welt ist die Vernunft. Wer also zur Kenntnis der Natur gelangen will, übe seinen sittlichen Sinn." Es folgen dann Gespräche der Naturobjekte in den Lehrsälen, die auf das vorausgegangene Gespräch reagieren und klagen, daß sich der Mensch durch die Begierde, Gott zu werden von ihnen getrennt habe. „Durch das Gefühl würde die alte, ersehnte Zeit zurückkommen. Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben."

Neuerdings werden uns in kunstloser Anordnung Gespräche von Reisenden vorgeführt, die in den Tempelarchiven nach den Resten der Ursprache forschen wollen. Der Lieblingsgedanke des Dichters vom magischen Idealisten kommt wieder. Aus der Schellingschen Identität von Natur und Geist fließt die Anschauung, daß jener „Naturgedanken ohne vorhergegangen wirklichen Eindruck hervorbringen, Naturcompositionen entwerfen könne". Und der Umstand, daß bei dieser Art der Betrachtung die Welt als ein Produkt der Wechselwirkung zwischen der Natur und unserem Geiste erscheinen muß, führt zu dem Gedanken, den ein anderer der Reisenden entwickelt, „daß die Natur das Erzeugnis des unbegreiflichen Einverständnisses unendlich verschiedener Welten sei." Ein anderer entwickelt den Gedanken, „daß die Natur eine Geschichte sein müsse", folgend der Definition der Naturphilosophie, daß die Natur ein Werden, kein Seyn sei. Wieder erneut sich der schon früher aufgetauchte Gedanke, daß nur die Dichter gefühlt hätten, was die Natur sei. Ihre Bilder, ihre Gleichnisse, die schon seit jeher die Natur immer auf das Innere des Menschen bezogen haben, sind wahr im Lichte einer Naturanschauung, wie sie die Naturphilosophie giebt; sie haben darin

[1]) Dieser Gedanke ganz Schellingisch. Vgl. Weltseele, Sämtliche Werke I, 2, 493 f. 501. 514, dann auch das bei den Fragmenten Gesagte.

die Identität von Geist und Natur vorausahnend dargestellt. Schaffende Anschauung im Sinne Fichtes, die ursprüngliche Function des Daseins, ist es, was den Naturforscher und Naturlehrer macht. „Durch den Zusammenhang seiner Gedankenwelt in sich und ihre Harmonie mit dem Universum bildet sich von selbst ein Gedankensystem zur getreuen Abbildung und Formel des Universums." So sehen wir Novalis sich auf das Interessierteste mit der Methode der Naturphilosophie beschäftigen. Den Künstlern der Natur, die sie durch Thätigkeit hervorbringen, stellt Novalis die „Lieblinge der Natur gegenüber, die kindlich von liebevoller Mittheilung höherer, von ihnen mit Inbrunst verehrter Wesen die ihnen nützliche Erkenntnis der Natur erwarten, erfüllt von dem innigen Bewußtsein ihrer Unzertrennlichkeit von den geliebten Wesen". Diese Urliebe, die Seele der Welt offenbart sich im Meer und Quellwasser, im Urflüssigen; es ist Drang zum Zerfließen. Nur Dichter sollen darum mit dem Flüssigen umgehen, weil sie es allein verstehen.

In sprunghafter Weise wendet sich dann das Fragment zu dem Zwecke, den die Reisenden verfolgen, die Auffindung der Ursprache. Gedanken sind hier über die Ursprache ausgesprochen, die auch sonst bei Novalis und sehr stark in den Fragmenten Ritters[1]) sich finden, wie z. B. daß die Ursprache eigentlich wunderbarer Gesang war, alle Sprachen durch Individualisierung aus dem Gesange entstanden seien. Die Auffassung, die Novalis von der Sprache hat, wird völlig erhellt durch die Bemerkung, daß das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch sei. Wieder sehen wir im Hintergrunde die Parallele zwischen Geist und Natur und die dynamische Naturauffassung der Naturphilosophie: die Sprache ist der Ausdruck des Menschengeistes, wie alles Leben der Ausdruck des Naturgeistes; es ist eine analoge Anschauung, wie z. B. in dem Satze Friedrich Schlegels von „dem Gedichte der Gottheit, der irdischen Schöpfung dieser schönen Sternenwelt" im „Gespräch über Poesie" ausgesprochen. Mit einer Erörterung der Eigenschaften des wahren Naturlehrers und der Grundzüge einer Kunst, die Natur zu lehren, endigt das Fragment.

Der poetisch wertvollste und einzig fertig gewordene Teil der „Lehrlinge", in ziemlicher Unabhängigkeit von den Haupttendenzen des Romans in das lockere Gefüge hineingestellt, ein schöner Schmuck eher als ein wesentlicher Bestandteil des Ganzen, ist das Märchen von Hyacinth und Rosenblüte. Es ist einem munteren Gespielen unseres Lehrlings in den Mund gelegt, der ihn dadurch aus seinen Grübeleien reißen will. Es sei so viel vom Inhalt des Märchens

[1]) Fragmente 2, 236 f.

hergesetzt, als für das Verständnis der folgenden Darlegungen notwendig ist.

Ein blutjunger Mensch, Hyacinth, vor langen Zeiten weit gegen Abend lebend, liebte Rosenblüte, das schönste Mädchen weit und breit, und sie ihn wieder. Die Natur war ihre Vertraute. Veilchen und Erdbeere und Stachelbeere und die Hauskätzchen wußten um ihre Liebe und wenn Hyacinth durch den Wald oder Garten gieng, rief's von allen Seiten: „Rosenblütchen ist mein Schätzchen." Aber einst kam ein alter Mann aus fremden Landen, der erzählte Hyacinth seltsame Dinge und ließ beim Fortgehen ein Büchelchen zurück, das kein Mensch lesen konnte. Seit der Zeit war Hyacinth wie umgewandelt. Er kümmerte sich nicht mehr um Rosenblütchen und suchte die Einsamkeit auf. Einmal kam er nach Hause und war wie neugeboren: „Ich muß fort in fremde Lande", sagte er, „die alte wunderliche Frau im Walde hat mir erzählt, wie ich gesund werden muß. Das Buch hat sie ins Feuer geworfen. Grüßt Rosenblütchen. Mich drängts fort, dahin, wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau." Er machte sich auf die Wanderung und fragte Menschen, Tiere, Felsen, Bäume nach der heiligen Göttin Isis. Nirgends erhielt er Bescheid. Endlich nach vielen Jahren kam er zu jener längst gesuchten Wohnung. Ein Traum führte ihn in diese Behausung der ewigen Jahreszeiten und er stand vor der himmlischen Jungfrau. Da hob er den leichten, glänzenden Schleier — und Rosenblütchen sank in seine Arme. Darauf lebte er lange mit ihr unter seinen Eltern und Geschwistern, und unzählige Enkel dankten der alten, wunderlichen Frau für ihren Rat und ihr Feuer; denn damals bekamen die Menschen so viel Kinder, als sie wollten.

Sehen wir zunächst zu, was das Thatsächliche des Märchens zu bedeuten hat. Der Anfang des Märchens versetzt uns in einen Zustand, den wir mit Schelling den „philosophischen Naturzustand" nennen können. Hyacinth lebt in voller Einigkeit mit der ihn umgebenden Natur. Pflanzen und Tiere sind mit menschlicher Sprache begabt; sie wissen um das Innenleben der beiden Liebenden und nehmen an ihren Leiden und Freuden teil. Schelling schildert in der Einleitung zu den „Ideen" (1797) diesen Naturzustand mit den Worten: „Damals war der Mensch noch einig mit sich selbst und der ihn umgebenden Welt. Viele verließen diesen Zustand niemals und wären glücklich in sich selbst, wenn sie nicht das leidige Beispiel verführte; denn freiwillig entläßt die Natur keinen aus ihrer Vormundschaft" (Sämtliche Werke I, 2, 12 f.). Auch Hyacinth wird durch das Beispiel von außen, durch die Reden des philosophierenden Fremden, aus diesem Zustande gerissen und der Vormundschaft der Natur entzogen. Er wird ein Grübler, die Spekulation, die Reflexion

nimmt ihn völlig gefangen, jene Reflexion, von der Schelling an derselben Stelle sagt: „Sie ist, wenn Selbstzweck und nicht nur Mittel, eine Geisteskrankheit des Menschen — sie tödtet wo sie sich in Herrschaft über den ganzen Menschen setzt, sein höheres Daseyn im Keim, sein geistiges Leben, welches nur aus der Identität hervorgeht, in der Wurzel, ist ein Übel, das den Menschen selbst ins Leben begleitet und auch für die gemeineren Gegenstände der Betrachtung alle Anschauung in ihm zerstört. Sie ist ein Plagegeist, der, wo er einmal übermächtig geworden, nicht mehr durch die Reize der Natur, nicht durch das Geräusch des Lebens zu vertreiben ist." In diesem Zustand der Lostrennung von der Natur, in dem ihm diese und sein früheres Leben fremd wird, befindet sich Hyacinth in dieser Periode seines Lebens. Es ist der Zustand dessen, der zu philosophieren beginnt, der Zustand der Disharmonie, die erste Phase der Bewußtwerdung des Menschengeistes. Aus ihm wird Hyacinth durch den Rat der alten Waldfrau[1]) gerissen. Er tritt die Reise an nach der verschleierten Jungfrau, der Mutter der Dinge. Vergebens frägt er nach ihr bei Menschen, Tieren, Felsen und Bäumen — die bloß empirische Betrachtungsweise führt nicht auf das Wesen der Dinge. Erst ein höherer Zustand des Außer sich Seins, ein Traum bringt ihm die Erkenntnis und dieser höhere magische Zustand giebt ihm zugleich die Wirklichkeit zurück. Er findet die Erfüllung und kehrt in den früheren Zustand, in die Harmonie, die er verlassen hat, wieder zurück. Der Weg, den er zurückgelegt hat, ist der, den der einzelne Mensch wie das ganze Menschengeschlecht durchwandert und den Schelling wiederum in der Einleitung zu den „Ideen" folgendermaßen beschreibt: Der philosophierende Mensch geht von der Trennung aus, um durch Freiheit wieder zu vereinigen, was ursprünglich nothwendig vereinigt ist. „Er entwindet sich den Fesseln der Natur und überläßt sich dem ungewissen Schicksal seiner eigenen Kräfte, um einst als Sieger und durch eigenes Verdienst in jenen Zustand zurückzukehren, in welchem er unwissend über sich selbst die Kindheit seiner Vernunft verlebte" (Sämtliche Werke I 2, 13).

Dies ist das Bild des Werdeganges, den Hyacinth im Märchen zurücklegt. Von der Trennung geht er aus, um durch die Disharmonie wieder zur Harmonie zu gelangen, das Bild des freien, zur Selbständigkeit sich durchdringenden Menschengeschlechtes. Aber was ist das, was Hyacinth zu suchen auszieht und in so seltsamer

[1]) Die Bedeutung dieser Gestalt ist wohl nur natürliche Weisheit, wie sie namentlich den Frauen eigen ist, gegenüber der philosophischen Weisheit des fremden Alten.

Gestalt findet? Nichts anderes, als was das ganze Zeitalter suchte, nach dessen Erkenntnis Herder und Goethe gestrebt haben, wie damals Schelling und der junge Novalis — die Idee der Natur, des Universums. Gerne kleidete sich diese für dieses Geschlecht in das Bild der verschleierten Göttin. „Ganze Zeitalter sind über Erforschung der Natur verflossen und noch ist man ihrer nicht müde. Einzelne haben in dieser Beschäftigung ihr Leben hingebracht und nicht aufgehört, auch die verschleierte Göttin anzubeten," sagt Schelling in der Einleitung zu seinen „Ideen" und wie Fr. Schlegel in der ersten seiner Ideen im Athenäum, meinte es das ganze Zeitalter in Bezug auf die Natur: „Es ist Zeit den Schleier der Isis zu zerreißen und das Geheimnis der Göttin zu offenbaren. Wer den Anblick der Göttin nicht ertragen kann, fliehe oder verderbe." Novalis selbst hat sich auch sonst mit dem Bilde der verschleierten Göttin getragen, wie sein Distichon beweist: „Einem gelang es, er hob den Schleier der Göttin zu Sais; aber was sah er — er sah — Wunder des Wunders — sich selbst." So löst sich für den Fichtianer das Geheimnis der Natur. Sie ist nur das Produkt der Thätigkeit seines Ichs, nicht verschieden von dem vorstellenden Geiste, sondern nur die Kette seiner Vorstellungen selbst, der Inhalt seines Bewußtseins, oder wie Schelling in den „Ideen" es formuliert: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein." Dem Idealisten strahlt das ganze Universum nur seinen eigenen vorstellenden Geist zurück und er kann darum in der Natur in aller Ewigkeit nichts anderes wiederfinden als sich selbst.[1])

Die Verwandtschaft des Gedankens des Distichons mit dem Probleme unseres Märchens liegt auf der Hand. In beiden Fällen findet der Suchende nah, was er ferne glaubte, findet ein lang Gekanntes und wohl Vertrautes in dem Gesuchten,[2]) und zwar im Distichon so, wie es das Fragment von Novalis ausdrückt: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall. Ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefe unseres Geistes kennen wir nicht — nach Innen

[1]) Schelling hat dieselbe Idee in „Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens" (1799) ausgestaltet. Der Mensch steht dem Riesen Natur voll Furcht gegenüber, daß er sich „ermannen und bäumen könnte" und wie der alte Gott Saturn seine Kinder verschlingen im Zorn. „Denkt nicht, daß er es selber ist, seiner Abkunft ganz vergißt, thut sich mit Gespenstern plagen, könnt' also zu sich selber sagen: Ich bin der Gott, der sie im Busen hegt, der Geist, der sich in Allem bewegt."

[2]) Man mag sich für die Lösung des Märchens an die Erfüllung im Osterdingen erinnern, wo Heinrich die blaue Blume in Mathilden findet. Der Zug, daß in etwas Erwartetem, Gesuchtem, Versprochenem unerwartet die Geliebte gefunden wird, kommt übrigens in orientalischen Erzählungen vor, so z. B. in der Erzählung vom Prinzen Zeyn Alasman und dem König der Geister in „Tausend und eine Nacht" (nachgebildet in Wielands „Idris").

geht der geheimnisvolle Weg" (Schriften 2, 255). Doch hat im Märchen der Gedanke eine Erweiterung und Umbiegung erfahren und es muß untersucht werden, was für neue Ideen hier angeschossen sind. Die Deutung der Lösung im Märchen muß, wie Weißenfels (Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte 10, 264) schon richtig vermutet, auf naturphilosophischem Gebiete aufgesucht werden. Sehen wir die Abweichung des Märchens gegenüber dem Distichon zunächst völlig äußerlich an. Was ist geschehen? Das Problem löst sich im Distichon nur in einer Person, es kehrt ins Subjekt zurück, von dem es ausgieng. Im Märchen finden wir die Lösung auf zwei Personen, Subjekt und Objekt des Suchens verteilt, in deren Vereinigung sich das Problem löst; es ist also hier ein Dualismus an Stelle des Solipsismus des Distichons getreten.

Woher rührt der Gedanke, daß das Wesen der Dinge, die Lösung des Welträtsels auf einem Dualismus beruhe? Wir stoßen hier auf einen der ersten Sätze der Naturphilosophie: Allgemeiner Dualismus ist in der Natur herrschend. Durchgängiger Gegensatz zweier Principien und ihre fortwährende Vereinigung ist das Wesen des Universums. Für die poetische Darstellung dieses obersten Grundsatzes der Naturphilosophie liegt es nahe, den Gegensatz der Geschlechter und ihre Vereinigung als Symbol zu verwenden; die allgemeine Sexualität, die Schelling für die organische Natur postulierte, mochte man leicht in der ganzen Natur zu sehen glauben. Umgekehrt sieht Schelling selbst im Verhältnis der Geschlechter nur diesen Urgegensatz wirken: „Wir können uns nicht erwehren," schreibt er in der „Weltseele" (1798), „auch die Trennung in zwei Geschlechter nach den allgemeinen Grundsätzen des Dualismus zu erklären. Wenn wir auch die Principien, die in entgegengesetzten Geschlechtern sich trennen, nicht materiell angeben können, oder wenn selbst unsere Einbildungskraft dieser Individualisierung der Principien nicht zu folgen vermag, so liegt doch ein solcher Dualismus in den ersten Principien der Naturphilosophie. Nachdem die Principien des Lebens im einzelnen Wesen bis zur Entgegensetzung individualisiert sind, eilt die Natur durch Vereinigung beider Geschlechter die Homogeneität wieder herzustellen" (Sämtliche Werke I, 2, 536). Später bezeichnet er den Gegensatz der Geschlechter gerade als den höchsten Repräsentanten dieses ursprünglichen Dualismus. „Die wahre Einheit der beiden Principien aber ist die, bei welcher zugleich ihre Wesenheit besteht. Dieses Verhältnis ist einzig in dem Gegensatz und der Einheit der Geschlechter dargestellt."[1]) Und ausführlicher, bildlicher kehrt der Gedanke im

[1]) Aus der Abhandlung „Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur" aus der „Weltseele", Sämtliche Werke I, 2, 357.

„System der Naturphilosophie", der letzten Fassung, die Schelling der Naturphilosophie gab, wieder. Wir setzen die bezüglichen Stellen her, damit noch deutlicher werde, wie Schelling es meinte. „So sehen wir in den beiden Geschlechtern in der That nur die beiden Seiten der Natur (Schwere und Licht) personificiert; jedes der Geschlechter ist selbständig neben dem andern eine eigene Welt und doch Eins mit ihm vermöge göttlicher Identität ... Es ist in der organischen Welt das Verhältnis der beiden Geschlechter, durch welches nur jenes ewige und große Verhältnis wiederholt wird. Wie das Daseyn und das Leben der Natur auf der ewigen Liebe des Lichtes und der Schwere beruht, so sind die Verbindungen der Geschlechter, die Propagationen zahlloser Gattungen durch Zeugung nichts anderes als die Feier der ewigen Liebe jener beiden, die, da sie zwei seyn konnten, doch nur eins seyn wollten und dadurch die Natur schufen."[1])

Der dithyrambische Schwung der letzten Sätze erleichtert es uns, die Brücke zum Märchen zu schlagen. Es wird nicht schwer sein, in den oben angeführten Sätzen die Grundlinien des Märchens zu erkennen und wir können demnach die Lösung des Märchens folgendermaßen charakterisieren: Die Idee der Natur, nach der Hyacinth sucht, ist in dem Verhältnis der beiden Geschlechter auf das vollkommenste dargestellt, ihr ganzes Wesen offenbart sich in der Liebe. In jedem Menschenpaare stellt sich der Urgegensatz dar, dessen Vereinigung das Geheimnis des Lebens ist, und jedes Weib ist in diesem Sinne die „Mutter der Dinge". Die völlig sexuelle Wendung des Schlusses von den unzähligen Kindern des Paares giebt uns nun auch noch den Gedanken von der unendlichen Produktivität. Freilich eine naturphilosophische Allegorie, wonach in Hyacinth die Personifikation des idealen oder positiven, in Rosenblüte die des realen oder negativen Princips, und in den aus ihrer Verbindung entspringenden unzähligen Kindern die aus der Vereinigung beider Principien entspringenden unzähligen Daseinsformen zu sehen wären, im Märchen zu suchen, hieße weit über seinen Sinn hinausgehen. Eine derart undichterische Deutlichkeit der Absicht lag gewiß nicht in des so stark für poetische Stimmung und Farbe empfänglichen Novalis Wesen. So klar, wie wir es hier darlegten, haben ihm die Gedanken gewiß nicht vorgeschwebt. Andere verwandte Ideen, wie sein Lieblingsgedanke von der Erfassung der Natur durch das Gemüt, besonders durch das des Liebenden, und von der Liebe als Weltseele haben mit hineingespielt, schweben noch teils stimmunggebend darüber.

[1]) Sämtliche Werke I, 6, 704. Ähnlich sagt auch Steffens in den „Beiträgen zur innern Naturgeschichte der Erde": „Der Kuß des Amors und der Psyche. — Die wahre Vergötterung der productiven Thätigkeit." S. 311.

Immerhin aber dürfen wir das Märchen als jenes Produkt der Romantik ansehen, in dem wirklich eine einheitliche naturphilosophische Idee völlig durchpoetisiert, real in Bilder und Stimmungen umgesetzt erscheint.

IV. Klingsohrs Märchen aus dem „Heinrich von Ofterdingen".

Das Märchen aus dem „Ofterdingen" ist der für die Ökonomie des Romans wichtigste Teil des Ganzen. Denn es sollte ja der Schlüssel des Romans sein und was das Märchen andeutungsweise vorführt, sollte im zweiten Teile in Erfüllung gehen. Daher ist das Märchen nicht eine Unendlichkeitsperspektive, wie sein Vorbild, das Goethesche Märchen aus den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", sondern der eigentliche Kulminationspunkt des Romans, von dem aus nach vorne, wie nach rückwärts Fäden laufen. Daß Novalis gerade ein Märchen in den Mittelpunkt des Ganzen stellte, erklärt sich aus der hohen Wertschätzung, die Novalis insbesondere für das Märchen als Kunstgattung hegte. „Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an," sagt er in einem Fragmente (Werke 3, 165). Die Deutung des Märchens ist zum Unterschiede von seinem Vorbilde,[1]) dem Auswanderermärchen, zum Teil im Märchen selbst gegeben. So sind einzelne Figuren mit symbolischen Namen ausgestattet (Eros, Fabel, Sophie), die Bedeutung anderer kann durch die Bezüge in den Prophezeiungen der Fabel erschlossen werden, noch andere nennt uns Tieck in seinen Mitteilungen über die beabsichtigte Fortsetzung des Romans. Schließlich erhalten wir auch noch Aufschlüsse in einem Briefe Hardenbergs, der auch nach anderen Seiten hin für die Auffassung des Ganzen Fingerzeige giebt. „Die Antipathie gegen Licht und Schatten, die Sehnsucht nach klarem, heißen, durchdringenden Aether, das Unbekanntheilige, die Vesta in Sophien, die Vermischung des Romantischen aller Zeiten, der petrificierende und petrificierte Verstand, Arctur der Zufall, der Geist des Lebens, einzelne Züge nur als Arabesken, so betrachte man mein Märchen," schreibt er an Fr. Schlegel.[2]) Demnach stellt sich die

[1]) Mehrere Züge des Märchens sind dem Goetheschen Märchen nachgebildet: Das Verhältnis von Eros und Freya, ihre endliche Vereinigung und ihre Einsetzung in die Herrschaft erinnert an das gleichartige Verhältnis von Lilie und Jüngling; die Verjüngung des Vaters dort an die Verjüngung des Alten hier; die Versteinerung der Parzen an die Versteinerung des Riesen; die geheimnisvollen Fragen und Antworten, die dreimalige Botschaft der Fabel vor Arctur und der Sphinx an die Fragen der Könige und die bedeutenden Antworten des Alten und der Schlange.

[2]) Raich S. 139.

Deutung des Märchens folgendermaßen: Arctur, der Zufall, und seine Tochter Freya,[1]) der Friede, wohnen in einem Palaste im Norden in langer Nacht und Verzauberung, der Erlösung harrend. Günstige Konstellationen verraten Arctur, daß der Zeitpunkt der Erlösung nahe sei. Auf seinen Befehl wirft der alte Held (Eisen) sein Schwert in die Welt, um den Erlösern den Wohnsitz des Friedens bekannt zu machen. Ein Stück dieses Schwertes wird dort aufgefunden, wo Eros (Liebe) in einem Hause im tiefen Schlafe liegt. Es ist das Kind eines geschäftigen Vaters (des Sinnes) und der lieblichen und anmutigen Mutter (des Herzens). Ginnistan[2]) (die Phantasie) ist seine Amme, Fabel (Poesie) die Tochter dieser, seine Milchschwester. Eros erwacht, da der Magnet in seine Hände gerät und beginnt von diesem Zeitpunkte an mächtig zu wachsen. Der Magnet weist den Weg nach Norden. Dorthin soll Eros sich auf den Weg machen in Begleitung Ginnistans. So thut er auf Anheißen Sophiens, der Gemahlin Arcturs (der göttlichen Weisheit), die von ihrem Gemahl getrennt hier lebt und den Altar behütet. In ihrer Schale wird geprüft, was der Schreiber[3]) (der Aufklärungsverstand, der petrificierte Verstand) nach Unterredung mit dem Sinn niederschreibt und was oft in der Schale ganz ausgelöscht wird, während alles, womit Fabel die Blätter im kindlichen Übermute beschreibt, unversehrt aus der Schale kommt.[4]) Eros kommt auf seiner Reise zunächst zum Mondkönig, dem Vater Ginnistans, wo ihm die letztere in Schauspielen den künftigen Ausgang vorauszeigt. Er läßt sich durch Ginnistan zur Liebe verleiten; die Frucht ihrer Liebe sind zahllose Amoretten. Indessen hat der Schreiber (Rationalismus) im Hause Aufruhr gestiftet, Vater und Mutter (Sinn und Herz) ge-

[1]) Diese wichtige Figur bleibt bei Haym ganz unerklärt. Just Bing (Novalis. Eine biographische Charakteristik. 1893) erklärt sie als Sehnsucht — dies ist unrichtig; die von ihm angezogene Stelle „Die Sehnsucht klagt und wußte nicht, daß Liebe näher kam", bezieht sich nicht auf die Prinzessin, sondern auf den Mond. Die Auffassung der Freya als Friede stützt sich auf folgende drei Stellen: Die Worte Arcturs an Eisen: „Wirf dein Schwert in die Welt, daß sie erfahren, wo der Friede ruht"; die Worte der Fabel vor Arctur: „Baldige Rückkehr der Weisheit (Sophie); ewiges Erwachen dem Frieden" u. s. f. Schließlich auf die Verse am Schlusse des Märchens „In Lieb' (Eros) und Friede (Freya) endigt sich der Streit".

[2]) Den Namen hat Novalis vermutlich von der Wielandschen Märchensammlung hergenommen.

[3]) Des Schreibers Feindschaft gegen die Amme (Ginnistan) geht wohl auf den Kampf der Rationalisten gegen die „Ammenmärchen" zurück.

[4]) So bringt der Dichter seine Ansicht von der unbedingten Realität der Poesie zum Ausdruck. — Fabel wird zu Sophiens Patenkind gemacht, um die nahe Verbindung der Poesie mit der entthronten göttlichen Weisheit darzustellen. „Von ihrer Zeit verstoßen flüchtet die ernste Wahrheit zum Gedicht." (Schiller, Die Künstler.)

fangen genommen; aber die Poesie ist ihm entkommen, die göttliche Weisheit verschwindet von ihrem Altare. Jetzt beginnt das Werk der alles verknüpfenden, aller Verhältnisse, des Vergangenen wie des Zukünftigen kundigen Fabel.[1]) In drei Reichen entfaltet sie ihre Thätigkeit. Zuerst steigt sie hinab ins unterirdische Reich der Parzen, das Reich der Dunkelheit und des Todes, neckt die unholden Schwestern, denen schließlich als seinen Basen der Schreiber zur Hilfe kommt.[2]) Hier spinnt sie die Enden abgeschnittener Fäden (der Schicksalsfäden von Menschen der Vorzeit) in einen einzigen Faden ein (das heißt: sie belebt und verknüpft zugleich die vergangenen Zeitalter, wie es im Liede heißt, das sie dazu singt: „Erwacht in euren Zellen, ihr Kinder alter Zeit, laßt eure Ruhestellen, der Morgen ist nicht weit. Ich spinne eure Fäden in einen Faden ein, aus ist die Zeit der Fehden, ein Leben sollt ihr sein. Ein Jeder lebt in Allen und All' in Jedem auch. Ein Herz soll in Euch wallen von einem Lebenshauch"). Dann steigt sie auf in den Palast Arcturs und verkündet ihm die Botschaft: „Baldige Rückkehr der Weisheit! Ewiges Erwachen dem Frieden! Ruhe der rastlosen Liebe! Verklärung des Herzens! Leben dem Alterthum und Gestalt der Zukunft." Sie eilt dann wieder auf die Oberwelt, wo mittlerweile das gefangene Herz den Flammentod erleiden mußte.[3]) Die Flamme des Herzens brennt die Sonne aus, die als Schlacke ins Meer fällt. Die Flamme zieht gegen Norden, schmilzt das Eis und vertreibt die Nacht. Fabel steigt, nachdem sie noch den Schreiber und sein Gesinde durch Tarantelstiche gepeinigt hat,[4]) zu den Parzen hinunter, läßt sie durch Kreuzspinnen tödten und dann durch Perseus zu Stein machen — der Tod ist damit aus der Welt gewichen. Wieder verkündet sie Arctur: „Das Leblose ist wieder entseelt, das Lebendige wird regieren und das Leblose bilden und gebrauchen. Das Innere wird offenbar und das Äußere verborgen."[5]) Sie erweckt Atlas, den Träger der Erde, und verjüngt den Vater. Sie alle trinken die Asche des

[1]) Der Name ist so gebraucht wie in Schillers „Die drei Alter der Natur", wo auch der Gegensatz gegen die Schulweisheit herauskommt: „Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet. Schaffendes Leben aufs neu gibt die Vernunft ihr zurück."

[2]) Der Aufklärungsverstand, der „die Welt in ein Spiel von Begriffen und den Geist in einen todten Spiegel der Dinge verwandelt" (Schelling, Ideen. Sämtliche Werke I, 2, 19), erscheint hier dem Tode verwandt.

[3]) Das heißt: es wird von seinem Sehnen nach der höhern Welt verzehrt. Dies sagen die Zeilen aus dem Prolog zum zweiten Teil des Romans: „Der Leib wird aufgelöst in Thränen, zum weiten Grabe wird die Welt, in das, verzehrt von bangem Sehnen das Herz als Asche niederfällt."

[4]) Wie die Poesie der Romantiker die Rationalisten durch Satiren.

[5]) Das Leblose ist das Reale, das Accidentelle das Äußere. Das eigentlich Lebendige ist aber dem Idealisten das Ideale. Das Reale wurde durch die Auf-

Herzens im Tranke Sophiens aufgelöst und verspüren „die freundliche Begrüßung der Mutter in ihrem Innern". Mittlerweile ist es Frühling geworden auf der Erde; alles wächst und grünt mit Macht, alles ist beseelt, alles spricht und singt.[1]) Eros erweckt Freya, wird mit ihr vereinigt, ebenso Sophie wieder mit Arctur; die letzteren übergeben die Herrschaft des neuen Reiches an Eros und Freya. Sinn (Vater) wird mit Phantasie vereinigt; sie werden zu Statthaltern des jungen Herrscherpaares auf Erden ausgerufen, während dem Monde das Reich der Parzen überlassen wird, wo er mit Fabel Schauspiele vorführen soll — damit auch die aktuelle Poesie nicht fehle. Poesie ist die Seele des neuen Lebens, alles giebt sich der Liebe hin, das Herz der Welt ist wieder in allen, die Einheit des Gemütes hergestellt. Fabel, welcher der Phönix (Unsterblichkeit) zuteil wird, singt die Schlußworte:

Begründet ist das Reich der Ewigkeit;
In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit.
Vorüber gieng der lange Traum der Schmerzen.
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.

Betrachten wir zunächst die Gestalten des alten und des jungen Herrscherpaares. Der letzte Ausblick des Märchens fällt auf Sophie; an sie knüpft sich das regste persönliche Interesse des Dichters. Aus zwei Quellen ist ihre Gestalt zusammengeflossen. Zunächst hat Novalis seiner verstorbenen Braut Sophie von Kühn darin ein poetisches Denkmal gesetzt. Mit ihr trieb er seit ihrem Tode eine Art religiösen Kults: „Ich habe zu Sophie Religion, nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängig, auf Glauben gegründet ist Religion," schreibt er in seinem Tagebuche (Schriften 3, 73). Ganz so als Gegenstand der Verehrung, als hehres, göttliches Wesen erscheint auch die Sophie des Märchens. Sie ist getrennt von ihrem Gemahl, wie Novalis von seiner Braut: so harren sie der Wiedervereinigung entgegen. Mehrere Züge des Märchens stimmen überraschend zu Äußerungen des Tagebuches und von Briefen Hardenbergs, die sich mit Sophie beschäftigen. „Allein (ohne Sophie) bin ich nicht König," sagt Arctur im Märchen. „Ohne meine Sophie bin ich gar nichts, mit ihr alles," schreibt Novalis in sein Tagebuch (6. Juni 1798). Und an Just schreibt er ganz kurze Zeit nach Sophiens Tod (29. März 1797): „Ich leugne nicht, daß ich mich vor dieser entsetzlichen Verknöcherung

klärung zum Wesentlichen, Wirklichen gemacht, während doch „das Ideale der Dinge auch das einzig Reale ist" (Schelling, Ideen. Sämtliche Werke I, 2, 194).

[1]) Das ist der Anfang der neuen poetischen Zeit. „Der jetzige Himmel und die jetzige Erde sind prosaischer Natur. Es ist eine Weltperiode des Nutzens. Das Weltgericht ist der Anfang der neuen gebildeten, poetischen Periode" sagt Novalis in einem Fragmente (Schriften 2, 270).

des Herzens, vor dieser Seelenauszehrung fürchte. Die Anlage ist unter den Anlagen meiner Natur. Weich geboren, hat mein Verstand sich nach und nach ausgedehnt und unvermerkt das Herz aus seinen Besitzungen verdrängt. Sophie gab dem Herzen den verlorenen Thron wieder. Wie leicht könnte ihr Tod dem Usurpator die Herrschaft wiedergeben! der dann gewiß rächend das Herz vertilgen würde." Der Kampf zwischen Herz und Verstand, die Vernichtung des Herzens durch die Rache des Verstandes nach der Entfernung Sophiens — es scheinen hier die ersten Keime dieser Teilhandlung des Märchens vorzuliegen; das Zusammentreffen dieser Umstände läßt den persönlichen Anteil des Dichters an der Verwicklung seines Märchens noch größer erscheinen. So lange also hat er die poetischen Keime des Märchens mit sich herum getragen, welche die Gleichgestimmtheit seines Gemütszustandes konservieren half. Auch die zusammenhangslosen Worte des Tagebuches „Christus und Sophie" erinnern an die Apotheose im Schauspiel, das Ginnistan Eros vorführt (Sophie an der Seite des Mannes mit der Friedenspalme, wobei doch wohl Christus vorgeschwebt haben mag)[1]), leiten aber zugleich zur zweiten Quelle hinüber, nämlich zu Jakob Böhme. Hier ist Sophia „die himmlische Weisheit, Christi Braut und Gottes Gnadenthron im Menschen, ein Mittel zwischen Gott und Creatur". Namentlich der letztere Zug stimmt zum Märchen, aber auch zur Auffassung des Dichters von seiner Braut, die ihm zeitlebens als das Band erschien, das ihn an die überirdische Welt knüpfte. Als Mittlerin zwischen dem Himmel und den Menschen, wie Schillers Urania, spielt sie namentlich bei der geistigen Wiedergeburt am Schlusse des Märchens, von der noch die Rede sein wird, eine Rolle; sie ist bei Böhme „die Mutter der wiedergeborenen Seelen" und als „Gottes Gnadenthron" im Menschen kommt ihr auch die Rolle der Vesta zu, die Novalis im citierten Briefe ihr zuweist.

Sophien an die Seite gesetzt; Herrscher der Welt, jedoch nicht ohne Sophie, ist Arctur „der Zufall, der Geist des Lebens". Er trägt den Namen eines Gestirns, um den siderischen Einfluß auf unsere Welt anzudeuten. Daß eine Art Mythe oder poetische Überlieferung von einem Königreiche des Arctur bestand, darauf scheint eine Stelle bei Hölderlin (Hyperion, Werke 1, 65) hinzudeuten, die

[1]) Aber vielleicht auch Oberon und Titania, an die auch noch anderes erinnert; so die Krönung des jungen Paares, in beiden Fällen ein drittes Paar zur Seite gestellt; der Blick ins Idealreich am Schlusse; der Scheiterhaufen als Mittel zur Lösung und Vereinigung beider Paare; das Herrscherpaar der Überwelt getrennt und auch erst vereinigt nach Vereinigung des jungen Paares; der komisch groteske Tanz der Parzen (die Bösen tanzen, die Guten ruhen), wie dort der Mohren.

von der „Sonne weitem Gebiet und den andern Inseln des Himmels. des Sirius goldenen Küsten und den Geisterthalen des Arctur“ spricht. Doch weiß ich nichts dergleichen nachzuweisen. Es giebt eine Fabel bei Hygin, die erzählt, daß Icarius und seine Tochter Erigone eben als Arctur und Jungfrau unter die Sterne versetzt wurden — dies dürfte das Vorbild für Arctur-Freya sein; doch hat das Märchen keine sonstigen specielleren Züge der Fabel, wie z. B. von Erigonens Hunde Mera, ebenfalls unter die Sternbilder versetzt, aufgenommen. Die Lokalisation des Reiches Arcturs im Norden stimmt zur Stellung des Sternes; der große Bär wird poetisch bei Virgil und andern für Nordpol oder Nacht gesetzt.[1]) Ob Novalis vielleicht auch der Name des Königs Artus (Artur) als des Herrschers katexochen bei der Namengebung vorschwebte, wird sich schwer entscheiden lassen.

Die Bedeutung Arcturs ist „Zufall als Geist des Lebens. Zufall ist der Geist der Welt der Freiheit, aber auch der poetischen Welt, die aus dem freien Spiel der Phantasie hervorgeht. Der Dichter betet den Zufall an,“ sagt Novalis. Er knüpft den Zufall auch direkt an religiöse Vorstellungen, wenn er sagt: „Alles, was wir Zufall nennen, ist von Gott“ (Schriften 3, 73). Zufall ist der Ausdruck des Willens einer höchsten Persönlichkeit gegenüber der mechanischen Naturgesetzmäßigkeit. Wir werden gleich sehen, daß dieser Gedanke eine seiner wichtigsten Anschauungen enthält. Die Vorstellungen, aus denen heraus das Bild des Idealreiches und seiner Herrscher entsprungen ist, wurzeln noch tiefer in Hardenbergs gesamter Lebensanschauung. „Heil unsern alten Beherrschern,“ ruft das Volk am Schlusse des Ofterdingen, „sie haben immer unter uns gewohnt und wir haben sie nicht erkannt.“ Und in der That, sie haben unter dem deutschen Volke gewohnt, von wenigen als die von Gott eingesetzten Herrscher erkannt, so erkannt wie von einem — von Novalis. Ähnlich wie am Schlusse des Märchens heißt es in einem Epigramme mit der Überschrift „Es ist an der Zeit“ (Schriften 2, 287), das Novalis dem Schlusse des Goetheschen Auswanderermärchen nachgebildet hat: „Glänzend steht nun die Brücke, der mächtige Schatten erinnert nur an die Zeit noch, es ruht ewig der Tempel nun hier. Götzen von Stein und Metall mit furchtbaren Zeichen der Willkür sind gestürzt und wir sehn dort nur ein liebendes Paar. — An der Um-

[1]) Vom Norden her wird die neue Welt kommen. Diese Vorstellung des Märchens gehört zu den Lieblingsideen der Romantiker. Im deutschen Norden vollzieht sich die Wiedergeburt der Religion nach Hardenbergs Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“. A. W. Schlegel spricht in den Berliner Vorlesungen davon, daß auch die Wiedergeburt der Poesie von Deutschland kommen werde. „Im Norden ist der unbewegliche Polarstern, der die Schiffahrenden leitet, nach Norden hin weist der Magnet.“ Hörer A. W. Schlegels gründeten einen Nordsternbund mit dem Sinnbilde τὸ τοῦ πόλου ἄστρον. (Hitzig, Leben und Briefe Chamissos.)

armung erkennt ein jeder die alten Dynasten, kennt den Steuermann, kennt wieder die glückliche Zeit." Es muß Gedanken erregen, wenn man dieses Epigramm unter den von Novalis 1798 in den „Jahrbüchern der preußischen Monarchie" dem Herrscherpaare Friedrich Wilhelm und Luise von Preußen gewidmeten „Blumen" liest und den Schluß des Goetheschen Märchen so gewendet sieht; wenn man sich zugleich erinnert, welche Begeisterung Novalis zeitlebens wie so viele andere deutsche Patrioten für die ideale Gestalt der Königin Luise hegte, eine Begeisterung, die sogar für einige Zeit die Sehnsucht nach Sophie in ihm zurücktreten ließ. Das preußische Herrscherpaar ist ihm ein „klassisches Menschenpaar". „In unserer Zeit haben sich wahre Wunder der Transsubstantiation ereignet," schreibt er in den ebenda erschienenen politischen Fragmenten „Glaube und Liebe oder der König und die Königin" (1798). „Verwandelt sich nicht ein Hof in eine Familie, ein Thron in ein Heiligthum, eine königliche Verbindung in einen ewigen Herzensbund? Wenn die Taube Gesellschafterin und Liebling des Adlers wird, so ist die goldene Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet. Wer den ewigen Frieden jetzt sehen und lieb gewinnen will, der gehe nach Berlin und sehe die Königin." Ein liebendes Paar auf dem Throne, ein ewiger Herzensbund die königliche Verbindung, das ist das Motiv der Schlußscene des Märchens, in dem sich „der Thron unmerklich in ein prächtiges Hochzeitsbett verwandelt;" es ist die einfache Staatsform des neuen Reiches der Ewigkeit. Und die Herbeiführung des ewigen Friedens ist das politische Grundmotiv des Märchens;[1]) Luise ist der Friede im Sinne der obigen Äußerung von Novalis, ist Freya. Der auf die Persönlichkeit gegründete Monarchismus ist der Träger dieses Idealreiches. Dies ist der Kern der politischen Ansichten Hardenbergs. Der König ist ihm „ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch". Eine Konstitution ist nur ein Buchstabe. „Ein wahrhaftes Königspaar ist für den ganzen Menschen, was eine Constitution für den bloßen Verstand ist." „Was ist ein Gesetz, wenn es nicht Ausdruck des Willens einer geliebten achtungswerten Person ist?" frägt er. Und die Familienform, die Monarchie ist ihm die „schönste, poetische, die natürliche Form".[2]) Dieses Streben nach dem Freien, Indivi-

[1]) Übrigens eine der Haupttendenzen der Zeit, wie sie z. B. in Kants Schrift „Vom ewigen Frieden" zum Ausdruck kam.

[2]) Daß diese Staatsform die der goldenen Zeit, der Zukunft sei, spricht Novalis im Fragmente Schriften 3, 208 aus: „Meinethalben mag jetzt der Buchstabe an der Zeit sein. Wie würden unsere Kosmopoliten erstaunen, wenn ihnen die Zeit des ewigen Friedens erschiene und sie die höchst gebildete Menschheit

duellen, das ihn in der Religion zu einem persönlichen Gott führte, ist vielleicht mit ein Anlaß für ihn geworden, den Zufall zum Lenker der Welt zu machen, der in Verbindung mit Weisheit (Sophie) sich als Wille einer idealen Persönlichkeit darstellt. Der idealisierte Staat Preußen also, wie er in Hardenbergs Geiste erschien, ist das Vorbild des Zukunftsstaates im Märchen. Als ein wesentlicher Beitrag aber zu dem, was Novalis die Vermischung des Romantischen aller Zeiten" im Märchen nennt, muß es erscheinen, wenn Arctur im zweiten Teile des Romans, der „Erfüllung", als Kaiser Friedrich II. wiederkehrt, dessen Hof, wie Tieck berichtet, die „Darstellung der besten, größten und wunderbarsten Menschen aus der ganzen Welt versammelt, deren Mittelpunkt der Kaiser selbst ist — ähnlich wie Novalis in Glaube und Liebe den idealisierten Hof Friedrich Wilhelms schildert: „Der König wird das Lebensprincip im Staate: wie die Sonne im Planetensystem. Um ihn erzeugt sich das höchste Leben im Staate, die Lichtatmosphäre." Und für den Staufer wie für den Preußenkönig gilt die Tendenz Arcturs, wenn er Eisen das Schwert in die Welt werfen läßt, um anzuzeigen, wo der Friede ruht: durch das Schwert den Weg zum Frieden zu weisen.

Im Gegensatz zu diesem Idealreich, der kommenden goldenen Zeit steht die Gegenwartswelt. Aus ihr ist der Zufall und der Friede verbannt; die Liebe ist noch ein Kind, Sophie allein hütet den Altar unter den Menschen. Das ist die entgötterte Welt, wie sie Novalis auch in den „Hymnen an die Nacht" schildert, während er die goldene Zeit in den Farben der Antike malt: „Unendlich war die Erde, der Götter Aufenthalt und ihre Heimat. Ein alter Riese trug die seelige Welt. In den krystallnen Grotten schwelgte ein üppiges Volk. Flüsse, Bäume, Blumen und Thiere hatten menschlichen Sinn. Der Liebe heil'ger Rausch, ein süßer Dienst der schönsten Götterfrau, ein ewig buntes Fest der Himmelskinder und der Erdbewohner, rauschte das Leben wie ein Frühling durch die Jahrhunderte hin .....[1]) Zu Ende neigte die alte Welt sich, des jungen Geschlechts Lustgarten verwelkte, hinauf in den freieren, wüsteren Raum strebten die unkindlichen, wachsenden Menschen, die Götter verschwanden mit ihrem

in monarchischer Form erblickten! Zerstäubt wird dann der papierene Kitt sein, der jetzt die Menschen zusammenkleistert und der Geist wird die Gespenster, die jetzt statt seiner in Buchstaben erschienen, verscheuchen und alle Menschen wie ein paar Liebende zusammenschmelzen.

[1]) Die Schilderung des neuen Reiches im Märchen weist ähnliche Züge auf. Die Anwesenheit der Götter unter den Menschen, die Herrschaft der Liebe, das Leben ein immerwährendes Fest, die ganze Natur mit menschlichem Fühlen und menschlicher Sprache ausgestattet, das sind beiden Schilderungen gemeinsame Züge. Dem gleicht auch noch die Schilderung des Naturzustandes zu Beginn des Märchens von Hyacinth und Rosenblüte in den „Lehrlingen".

Gefolge. Einsam und leblos stand die Natur. Mit eisernen Ketten band sie die dürre Zahl und das strenge Maaß.[1]) Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermeßliche Blüte des Lebens. Entflohen war der beschwörende Glaube und die allverwandelnde, allverschwisterte Himmelstochter, die Fantasie. Unfreundlich bließ ein kalter Nordwind über die erstarrte Flur und die erstarrte Wunderheimat verflog in den Aether. Des Himmels Fernen füllten mit leuchtenden Welten sich. Ins tiefere Heiligthum, in des Gemüthes höheren Raum zog mit ihren Mächten die Seele der Welt, zu walten dort bis zum Ausbruch des Tages der Weltherrlichkeit. Nicht mehr war das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen. Die Nacht ward der Offenbarung mächtiger Schooß; in ihn kehrten die Götter zurück, schlummerten ein, um in neuen herrlichen Gestalten auszugehen über die veränderte Welt."

Das ist auch der Zustand der Welt, in den wir zu Beginn des Märchens versetzt werden. Die Götter liegen im Schoße der Nacht in Schlaf und Verzauberung. Die Seele der Welt aber ist ins Gemüt eingezogen; hier walten das Herz, Sophie und Fabel. Der Keim der Erlösung liegt im Opfertod des Herzens und der dadurch bewirkten Vernichtung der Sonne. Hier müssen wir wieder auf den Gedankenkreis der „Hymnen an die Nacht" zurückgreifen. In ihnen wie in der ganzen romantischen Lyrik zeigt sich die Abneigung der Romantiker gegen die scharf umrissene Tagesscenerie, gegen das Licht als Princip der Begrenztheit unserer Sinne. Das Licht hindert dadurch, daß es feste Gestalten und gegebene Formen in die Sinne einführt, die freie Entfaltung der Phantasie und damit auch die Erkenntnis des Wesens der Dinge. „Nur durch Gedanken können wir die Seele und das Innre der Natur erfassen," sagt Novalis in einem Fragmente (Schriften 2, 117). Gedanklicher Versenkung aber ist der Tag, das Licht, das den erkennenden Geist durch das trügerische Votum der Sinne beschränkt, geradezu feindlich. Wer also nicht nur das Äußerliche, Accidentelle in der Natur erfassen, sondern Wesen und Bedeutung der Dinge erkennen will, wie es die spekulative Naturphilosophie leisten wollte, mußte sich von dem Lichte ab und den Zuständen von Nacht und Dämmerung zuwenden. „Es ruft uns mit lebendigem Geräusche des Tages Licht zu irdischen Geschäften, ihr leiblich Theil verleihend den Naturen. Die Sonne

[1]) Im Märchen giebt Novalis seiner Abneigung gegen Zahl und Maß dadurch Ausdruck, daß stets eine Menge Zahlen und geometrische Figuren niederfallen, sobald ein Tropfen aus der Schale der Weisheit den Schreiber (Aufklärungsverstand) trifft, während sich tausend seltsame Bilder zeigen, wenn Tropfen auf die Phantasie oder auf Eros fallen.

will auf sich den Blick nur heften und duldet, daß sie allgebietend täusche, kein Jenseits an den himmlischen Azuren. Doch wenn die stillen Fluren scheinbar die Nacht mit ihrer Hüll' umdunkelt, dann öffnet sich der Räum' und Zeiten Ferne, da winken so die Sterne, daß unserm Geist ein innres Licht entfunkelt. Bei Nacht ward die Unsterblichkeit ersonnen; denn sehend blind sind wir im Licht der Sonnen," sagt A. W. Schlegel im Gedichte „An Novalis" (Musenalmanach S. 181) und ähnlich Süvern in „Wiedergeburt" (Musenalmanach S. 27). „Und lass' den Glanz in dichte Nacht sich hüllen, dem tiefen Geiste geht das Weltlicht auf! Und lass' den Strom der Schöpfungsglut nicht quillen, in dir beginnt er unversiegten Lauf." Der Dichter ist darum auch der Prophet des Nachtevangeliums: „Willkommen, heil'ge Nacht in deinen Schauern! Es strahlt in dir des Lichtes Licht dem Frommen, führt ihn ins große All aus engen Mauern; er ist ins Innre der Natur gekommen und kann um ird'schen Glanz nun nicht mehr trauern, weil schon die Binde ihm vom Haupt genommen" (Fr. Schlegel, Der Dichter, Musenalmanach S. 157). Ihren klassischen Ausdruck hat die Nachtsehnsucht dann in den „Hymnen an die Nacht" gefunden. Hier erscheint das Tageslicht als das Princip der Unruhe und rationalistischer Geschäftigkeit, wie sie Friedrich Schlegel in der „Idylle über den Müssiggang" in der „Lucinde" bekämpfte, Tieck in der Gestalt des Skaramuz in der „Verkehrten Welt" lächerlich machte.[1]) „Wer oben stand auf dem Grenzgebirge der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz, wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset .... In mir fühl' ich deiner Geschäftigkeit Ende, himmlische Freiheit, selige Rückkehr," so heißt es in den „Hymnen". Die Nacht steigert auch das Gefühl der Persönlichkeit, die, des Lichtes unbedürftig, durch Phantasie die sichtbare Welt ersetzt. „Wie arm und kindlich dünkt mir das Licht nun. Die unendlichen Augen, die die Nacht uns geöffnet, unbedürftig des Lichts durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemüthes, was einen höheren Raum mit unsäglicher Wollust füllt." Das Licht ist das Princip zeitlicher und räumlicher Begrenztheit.[2]) „Zugemessen ward dem Licht seine Zeit, zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft." Auch im Ofterdinger-Märchen begeben sich die Götter in den Schoß der Nacht zurück, aus dem sie

[1]) Daß das Licht als Symbol der Aufklärungstendenzen galt, mochte zur Feindschaft dagegen noch beitragen. (Vgl. Novalis, Schriften **2**, 278.)

[2]) Schelling im „Entwurf" (Sämtliche Werke I, 3, 134): „Das Licht ist es, was unsere Anschauung absolut begrenzt; was jenseits des Lichts und der Lichtwelt liegt, ist für unseren Sinn ein verschlossenes Land und in ewiger Dunkelheit begraben."

erst wieder hervorgehen, sobald die Sonne vernichtet ist. Arctur, der Zufall, nennt die Sonne seine Feindin — denn sie ist das Princip der Naturgesetzmäßigkeit für unsere Erde, das jeden Zufall, jede Willkür ausschließt; sie ist in diesem Sinne auch das Princip der Unpoesie. Sie ist noch mehr die Feindin des Friedens (Freyas), der vor ihr aus der Welt geflohen ist. „Die Antipathie gegen Licht und Schatten", die Antipathie gegen die Begrenztheit und die Regel, bezeichnet überdies Novalis selbst im citierten Briefe als eines der grundlegenden Motive seines Märchens. Die Vernichtung der Sonne, durch welche die Schranke beider Welten fällt, geschieht durch den Flammentod des Herzens. Diese Vorstellung hat Novalis vermutlich aus Böhme geschöpft. Hier findet sich die Ansicht, daß die Sonne kein primäres Licht sei, überhaupt kein göttliches Licht („nicht das Hertz Gottes, welches im Verborgnen leuchtet"), sondern ein „angezündet Licht der Natur," ein Naturlicht, nur für diese Welt geschaffen, als das Herz Gottes ins Dunkel zurücktrat (Aurora 19, 123). Und darum wird „die Sonne vergehen, Gottes Hertz wird erscheinen" (Aurora 26, 27). Die Sonne ist nur so lange das Licht im Hause der Leiblichkeit, „bis sich das Hertz Gottes in dem Hause der Welt wird wieder bewegen; alsdann werden die Sonne und die Sterne wieder in ihren Locum treten und in solcher Forma vergehen; denn es wird das Hertz oder Licht Gottes wiederum in der Leiblichkeit, das ist in dem Leibe der Welt leuchten und alles erfüllen." Alsdann hört die Ängstlichkeit auf: „Denn wenn die Ängstlichkeit die Süßigkeit des Lichts Gottes kostet, so ist alles freudenreich und triumphieret der ganze Leib u. s. f." (Aurora 66—68). Und an andern Stellen: „Das Hertze ist der Natur Ende, die Erfüllung des Ewigen. Das Hertze bedeutet die Sonne. Darin steht ein ander Welt verborgen" (Menschwerdung 2 c : 4 : c. Dreifaches Leben 4, 10). Es ist zwar im Märchen nicht ausdrücklich gesagt, daß die Flamme des Herzens das Licht der neuen Welt sein werde, aber jedenfalls spielt sie nach dem Untergange der Sonne die Rolle eines neuen Lichtes, indem sie nach Norden zieht, dort das Eis schmilzt und die Nacht vertreibt. Aus Böhme stammt auch der Zug, daß alle von dem Wasser trinken, in dem die Asche des Herzens aufgelöst ist. Es spielt bei Böhme eine große Rolle bei der innerlichen Wiedergeburt, „durch welche die Jungfrau erlanget wird". Sie geschieht im „süßen Quellwasser des Hertzens im hlg. Geiste" (Aurora 12 : 121). „Wahrlich er muß auf eine solche Weise geboren werden im H. Geiste, welcher aufgeht im süßen Quellwasser des Hertzens im Blitze. Darum hat auch Christus die Tauffe oder die Wiedergeburt des H. Geistes im Wasser geordnet, dieweil die Geburt des Lichtes im süßen Quellwasser des Hertzens aufgeht" (Aurora 12 : 122). Novalis legt es als

Thränen aus; diese sind das Taufwasser der innern Wiedergeburt. „Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren und in Thränen wird die Asche zum Trank des ewigen Lebens aufgelöst," sagt Sophie, nachdem alle getrunken haben. „In jedem wohnt die himmlische Mutter, um jedes Kind ewig zu gebären. Fühlt ihr die süße Geburt im Klopfen eurer Brust?"[1]) Noch für eine andere Vorstellung werden wir auf Böhme gewiesen. Das Märchen führt uns in eine dreifache Welt: das unterirdische Reich der Parzen, des Todes und des Dunkels, zu dem auch der sonst im ersten Reiche befindliche Schreiber, der rationalistische Verstand, gehört; dann das Reich, in welchem die Kräfte des Gemütes walten und welches die Sonne beherrscht. Schließlich das Reich Arcturs, in das sich die entthronten Götter geflüchtet haben, wo der Phönix (Unsterblichkeit) weilt. Diesem Reiche gehört auch Sophie an, die aber auf der Erde weilt. Dies erinnert an Böhmes dreifache Geburt (Aurora 18, 119): die äußerste oder elementische „darin der erstarrete, herbe, bitter und hitzige Tod". Dann die „siderische, im Hause der Leiblichkeit sich befindend", in ihr streiten „Liebe und Zorn miteinander", sie gehört beiden Welten an; in ihr „hat die Liebe das siderische Leben im Tod geboren". Diese zwei Geburten sind „nicht rein vor dem Hertzen Gottes". Erst die dritte, die animalische, die zwischen der siderischen und der äußersten geboren wird, ist es. Erst der animalische Mensch ist zur Wiedergeburt reif. „Der animalische Mensch muß durch die Veste des Himmels dringen und mit Gott leben; anders kann der gantze Mensch nicht in Himmel zu Gott kommen" (ebenda). Und es ist ausdrücklich gesagt, daß ein jeder Mensch zur Erlangung der Seeligkeit alle drei Geburten durchmachen muß. „Ein ieder Mensch, der will selig werden, der muß mit seiner instehenden Geburt sein wie die gantze Gottheit und alle 3 Geburten in dieser Welt." Nun ist es zwar keine Notwendigkeit, die drei Welten, durch welche Fabel geht, auf die drei Geburten Böhmes zurückzuführen. Aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen scheint der Einfluß dieser Vorstellungen für die beabsichtigte Fortsetzung des Romans. Tieck berichtet uns, daß mit der Umarmung Heinrichs und Mathildens der „siderische Mensch", zugleich die Poesie,[2]) geboren werden solle, durch den die „unsichtbare Welt mit der sichtbaren in ewiger Verknüpfung bleiben sollte". Dieser siderische Mensch, mit dem symbolischen Namen „Astralis" ausgestattet, spricht zu Anfang des zweiten Teils eine Art

[1]) Hier scheinen Vorstellungen von der Böhmeschen „Matrix" miteingeflossen zu sein.

[2]) Dies macht es wahrscheinlich, daß Novalis auch schon bei der Wanderung der Fabel durch drei Reiche an die drei Stadien des siderischen Menschen gedacht hat.

Prolog, in welchem er seine eigene, also die siderische Geburt erzählt. Wir können hier die drei Geburten zeitlich ziemlich genau abgrenzen.[1] „Versunken lag ich ganz in Honigkelchen; ich duftete, die Blume schwankte still in goldner Morgenluft. Ein inures Quellen war ich, ein sanftes Ringen. Alles floß durch mich und über und hob mich leise. Da sank das erste Stäubchen in die Narbe, denkt an den Kuß nach aufgehobnen Tisch.[2] Es war ein Blitz[3] — nun konnt' ich schon mich regen, die zarten Fäden und den Kelch bewegen." Das ist die elementarische, äußere Geburt. Dann wird die animalische Geburt geschildert, zeitlich nach Böhme zwischen der äußersten und der siderischen liegend. „Schnell schossen, wie ich selber mich begann, zu ird'schen Sinnen die Gedanken an. Noch war ich blind, doch schwankten lichte Sterne durch meines Wesens wunderbare Ferne, nichts war noch nah, ich fand mich nur vom weiten, ein Anklang alter, sowie künftger Zeiten. Aus Wehmuth, Lieb und Ahnungen entsprungen, war der Besinnung Wachsthum nur ein Flug, und wie die Wollust Flammen in mir schlug, ward ich zugleich vom höchsten Weh durchdrungen." Jetzt vollendet sich die Geburt des siderischen Menschen durch die doppelte Berührung des Paares, die geistige und körperliche, die erstere durch das Gespräch, die letztere durch den Kuß.[4] „Die Welt lag blühend um den hellen Hügel, die Worte des Propheten wurden Flügel, nicht einzeln mehr: nur Heinrich und Mathilde vereinten sich zu einem Bilde."[5] Aber der siderische Mensch wird im Augenblick verklärt und Heinrich selbst muß in der Folge die Stufenleiter der Geburten symbolisch durchlaufen. So wenigstens fasse ich das auf, was uns Tieck über die Fortsetzung mitteilt. Nachdem nämlich Heinrich Mathilden verloren hat, wird ihm eine Hypostase dieser, Cyane, an die Seite gegeben,

---

[1] Für die ganze Vorstellung des Folgenden muß man sich gegenwärtig halten, daß, wie wir von Tieck erfahren, Mathilde selbst am Schlusse als die blaue Blume erscheint, die Heinrich sucht.

[2] Man vergleiche dazu das Fragment von Novalis: „Das Geheimnis des Geständnisses ist das Lebensprincip der allein wahren und ewigen Liebe. Der erste Kuß in diesem Verständnisse ist das Princip der Philosophie, der Ursprung einer neuen Welt, der Anfang der absoluten Zeitrechnung." (Schriften 2, 123.)

[3] Dies erinnert an Böhmes „Blitz der Liebe, der in der Matrix aufgeht."

[4] Man muß sich erinnern, daß im 7. Kapitel Klingsohr, Heinrich und Mathilde auf einer schönen Anhöhe frühstücken, Heinrich und Klingsohr ein Gespräch über Poesie haben und nachher Heinrich und Mathilde sich in einem Kusse finden.

[5] Das hier vorkommende Zeugungsproblem hat Novalis auch sonst beschäftigt. So schreibt er in einem Fragmente: „Sollte jede Umarmung zugleich die Umarmung des ganzen Paares als Einer Natur, Einer Kunst, Eines Geistes sein und das Kind das vereinigte Product der doppelten Umarmung." (Schriften 2, 155.) Dies stimmt zu den Vorstellungen dieser Stelle.

ein neues Abbild des ewigen Urbilds, von dem Heinrich im achten Kapitel spricht: „Könntest du nur sehen, wie du mir erscheinst," heißt es dort im Gespräch mit Mathilden, „welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen, um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Theil der unbekannten heiligen Welt."[1]) Durch Cyane bleibt er im Kontakt mit Mathilden und der höheren Welt. Sie ist nur eine Stellvertreterin Mathildens, wie Hardenbergs zweite Braut die Stellvertreterin Sophiens war. Heinrich lebt nun einige Zeit unter Todten in einem Kloster. Daraus wird er plötzlich in das unruhevollste Leben hineingeschleudert. „Aus dem stillsten Tode sollte sich das höchste Leben hervorthun." So wird er durch alle Schicksale des Krieges und der Politik, der Kreuzzüge und der Chevalerie getrieben. Zeitweise ist er Anführer eines Heeres in Italien. Dann kommt er nach Griechenland und lernt die Antike kennen, wie im Orient morgenländische Poesie und Mythologie. Indisches und nordische Mythologie treten dazu. Er kommt schließlich an den Hof Kaiser Friedrich II., wo sich deutscher Charakter und deutsche Geschichte ihm aufthun. Das ist die Periode des unruhevollsten Außenlebens, der wechselnden Geschicke, der weitesten Ausbreitung irdischer Thätigkeit. Zuletzt kehrt er, wie Tieck berichtet, „wie in eine alte Heimat in sein Gemüth zurück. Aus dem Verständnis der Welt und seiner selbst entsteht der Trieb zur Verklärung." Das ist die höchste Stufe, die des animalischen Menschen, die allein zur Verklärung fähig macht. So dringt der animalische Mensch, nachdem er im Leben mit Toten die elementarische und im unruhigen Treiben irdischer Welt — sie ist es eben, die unter dem Einflusse der Gestirne steht — die siderische Geburt symbolisch an sich vollzogen hat, durch „die Veste des Himmels zu Gott". Jetzt fällt die Schranke der andern Welt, er kommt in Sophiens Land, in eine allegorische Natur, erlöst Mathilden, wie Eros Freya erlöst, wird von dem Kinde beider verjüngt, wie Fabel den Sinn verjüngt. In Mathilden findet er die blaue Blume, das heißt: den Gegenstand seines Sehnens nach dem unbekannten Höchsten, wie im Märchen aus den „Lehr-

[1]) Diese Idee von den Urbildern, deren verschiedene Abdrücke die Dinge sind, so daß jedes Ding nicht es selbst, sondern nur sein Abbild ist, kehrt auch bei Schelling wieder. Bruno, ein Gespräch (1802). (Sämtliche Werke I, 4, 223 f.) — Mathilde muß wieder geboren werden, weil eben die irdischen Kräfte das Urbild noch nicht festzuhalten vermögen; ähnlich drückt diesen Gedanken jenes Fragment unseres Dichters aus, in dem er die Frage aufwirft „ob nicht vielleicht, wer hier nicht zur Vollendung gelange, eine abermalige irdische Laufbahn beginnen müsse". (Schriften 3, 258.) Im ersten Gespräch mit Heinrich sagt Cyane von sich selber, daß sie bereits einmal gestorben sei.

lingen" Hyacinth die Geliebte im verschleierten Bild zu Sais findet. Noch kann er die Geliebte nicht behalten; sie geht ihm neuerdings verloren. Er muß in Metamorphosen die Stufenleiter von Stein zu Baum, vom Baum zu Tier, von Tier wieder zum Menschen durchmachen. Dann aber werden sie die Herrscher des Reiches der Ewigkeit und Heinrich zerstört das Sonnenreich, wie im Märchen. „Alles Vorhergehende war Tod, letzter Traum und Erwachen" — die drei Stadien, die Heinrich bis zur Verklärung durchlaufen mußte. Schließlich sollte alles in die Allegorie des Märchens auslaufen; doch stimmen die Mitteilungen Tiecks darüber teils nicht mit den Verhältnissen des Märchens, teils sind sie lückenhaft. Da dieser Umstand auch die Richtigkeit seiner sonstigen Mitteilungen verdächtig macht, lassen sich die früher berührten Zusammenhänge nicht mit ganzer Sicherheit darthun. Mit einem Gedichte „Die Vermählung der Jahreszeiten", in welchem die Vereinigung aller Zeiten zu einer einzigen Zeit geschildert wird, sollte das Ganze seinen Abschluß finden.

Es erübrigt noch, bei mehreren Details des Märchens zu verweilen, die auf eine naturphilosophische Verknüpftheit zu weisen scheinen. Ein solches ist die Rolle, die der Magnet im Märchen spielt, der als ein Stück von Eisens Schwerte auf die Erde niederfällt. „Es ist der Magnet also, der der ersten disharmonischen Entwicklung den Stoß gibt" bemerkt Just Bing (Novalis S. 145). Dies fände nun allerdings in der Naturphilosophie seine Begründung. Denn es ist, wie Schelling im „Entwurf" (1799; Sämtliche Werke I, 3, 256 f.) und dann in späteren Schriften ausführt, durch den Magnetismus zuerst alle Dualität in die Natur gekommen; Magnetismus ist die erste Quelle jener Erregung, welche die allgemeine Identität der Natur aufhebt — also wirklich das Princip der Disharmonie. Aber dafür, daß er diese Rolle auch im Märchen spielt, haben wir keinen Anhaltspunkt. Der Magnet dient hier vielmehr als der Wegzeiger für Eros. Für diesen Zweck bestimmen ihn die Worte des Königs und in eingelegten Strophen heißt es von ihm: „Die kleine Schlange blieb getreu, sie wies nach Norden hin und beyde folgten sorgenfrey der schönen Führerin."[1]) Daß der Magnet den Anstoß zu der nachfolgenden Reise des Eros bietet, die ja zur Auffindung der Prinzessin notwendig ist, kann doch nicht als der Anfang der von Just Bing behaupteten disharmonischen Entwicklung aufgefaßt werden. Eher mag man sich bei dem Umstande, daß durch den Magnet die Erweckung des schlummernden Eros geschieht und

[1]) Diese Spielerei mit der Form der Magnetnadel findet sich unter anderem auch bei Ritter, Fragmente 2, 386.

von diesem Zeitpunkte an in diese Welt der Geistes- und Gemütskräfte Bewegung und Fortentwicklung kommt, daran erinnern, daß in den Kategorien der Naturphilosophie als das dem Magnetismus auf geistigem Gebiete Entsprechende der Akt des Selbstbewußtseins erscheint, von welchem die ganze Geschichte der Intelligenz ausgeht,[1]) und daß Magnetismus überhaupt nach den Anschauungen der Naturphilosophie dasjenige ist, was die ganze Natur dem allgemeinen Identitätsschlafe entreißt.[2]) Eine speziellere Verknüpfung des Magnetismus mit der Liebe oder mit dem Frieden annehmen zu wollen, hieße vergessen, daß Novalis selbst den arabeskenhaften Charakter einzelner Züge des Märchens in der citierten Briefstelle betont.

Ebenfalls als Arabeske muß betrachtet werden die Mitwirkung von Zink, Gold und Turmalin bei der Neubelebung der toten Erde, des schlummernden „Sinnes" und bei der Entzauberung der Prinzessin. Turmalin wird zu dem Zwecke mitgenommen, um die Asche des „Herzens" zu sammeln. Dieser Stein erregte damals das große Interesse der Physiker wegen des neu entdeckten Doppelverhältnisses zur Wärme und zur Elektricität. Eine naturphilosophische Begründung oder Erklärung etwa dafür, daß gerade Turmalin die aufsliegende Asche des Herzens sammelt, kann ich nicht beibringen. Das Gleiche gilt von der Rolle, die Zink und Gold bei der Wiederweckung des Atlas, der Verjüngung des Vaters und der Entzauberung der Freya spielen. Daß der Dichter dreimal eine galvanische Kette in Verwendung bringt, ist freilich auffällig, wenn man den Zug nur als Arabeske betrachtet. Allein die Schilderungen der drei Erweckungen bieten keine Anhaltspunkte für die Annahme eines zugrunde liegenden naturphilosophischen Gedankens. Es heißt in der ersten Schilderung: Atlas schien vom Schlage gerührt und konnte kein Glied rühren. Gold legte ihm eine Münze in den Mund, und der Blumengärtner (Zink) schob eine Schüssel unter seine Lenden. Fabel berührte ihm die Augen und goß das Gefäß (mit dem Tranke der Weisheit) auf seiner Stirn aus. Sowie das Wasser über das Auge in den Mund und herunter über ihn in die Schüssel floß, zuckte ein Blitz des Lebens ihm in alle Muskeln u. s. f. In der zweiten Schilderung wird die Verbindung dadurch hergestellt, daß das Behältnis, worin der Vater liegt, mit geschmolzenem Golde angefüllt wird, und Ginnistan, um deren Busen Zink eine Kette schlingt, die Hand auf das Herz des Vaters legt, worauf er erwacht. Bei der dritten Er-

[1]) Mit dem Gedanken spielt auch A. W. Schlegel an der citierten Stelle der Berliner Vorlesungen: „..... nach Norden hin weist der Magnet, das schönste Symbol von der Unwandelbarkeit und Identität des Selbstbewußtseins."

[2]) Die Belege dazu finden sich in Schelling „Erster Entwurf" und „System des Transcendentalismus" (1799 und 1800).

weckung hat Eros eine Kette von Gold um die Bruſt, die mit einem Ende ins Meer hinabreicht; mit dem Schwerte des Alten in der Hand nähert er ſich der ſchlummernden Freya. Plötzlich geſchieht ein gewaltiger Schlag und von der Prinzeſſin fährt ein heller Funke nach dem Schwerte. Es werden alſo nur die ſelbſtverſtändlichen galvaniſchen Erſcheinungen in allen drei Schilderungen vorgeführt. Es wird auch hier müſſig ſein, nach einer naturphiloſophiſchen Begründung zu ſuchen.

Es iſt eben die charakteriſtiſche Eigenart des Oſterdingermärchens, daß die Aktualität der Erzählung, die Realiſtik der Schilderung, die Individualiſierung der einzelnen Figuren durch die Symbolik des Ganzen nicht eingeſchränkt erſcheint. Alle dieſe bedeutenden Geſtalten ſollen eben nicht nur etwas bedeuten, ſondern auch eine ſelbſtändige Weſenheit repräſentieren. In dieſem Sinne meint Solger, der den Romantikern nahe ſtehende Philoſoph und Äſthetiker (Nachgelaſſene Schriften 1, 95), daß der Heinrich von Oſterdingen „ein wahrer Mythus ſey, der ſich nur dadurch von anderen Mythen unterſcheide, daß er ſich nicht im Geiſte einer ganzen Nation, ſondern eines einzelnen Menſchen bildet". Dies gilt wohl in erſter Linie vom Oſterdingermärchen. Dieſes befriedigt in beſonderer Weiſe die Forderung, die Schelling an die Mythologie ſtellt, nämlich daß „die Symbole der Mythologie nicht bloß Ideen bedeuten, ſondern daß ſie für ſich ſelbſt bedeutend, unabhängige Weſen ſeyen."[1]) Von dieſer Seite her wird gegen den Ausdruck „Mythus" oder „mythologiſches Märchen" zur Bezeichnung dafür nichts einzuwenden ſein. Wie ſtellt ſich das Märchen nun zum Begriff der modernen Mythologie, die einen ſo weſentlichen Beſtandteil der romantiſchen poetiſchen Theorie bildete? Die Schaffung einer neuen Mythologie, welche der antiken an die Seite geſtellt werden könnte, hatte ſchon Klopſtock und Herder beſchäftigt. Der letztere hatte 1795 in der „Iduna" die „Trockenheit, den Mangel an Imagination der deutſchen Poeſie" in dem Mangel an deutſcher Mythologie geſehen. Von den Romantikern trug ſich Novalis nach einem Fragmente mit dem Gedanken an eine „Naturmythologie, als freie Erfindung, die die Wirklichkeit ſehr mannigfach ſymboliſiert" (Schriften 3, 199). Fr. Schlegel war ſchon in den „Ideen" fortwährend hinter der Mythologie her und erklärte ſie als den Kern aller Poeſie. In der „Streitſchrift gegen die „Jenaer Litteraturzeitung" (1800) hatte dann Schelling die Äußerung gethan, „es werde am Ende aller dieſer Arbeiten, die er für die ſpekulative Phyſik unternommen habe, offenbar werden, daß die durch ſie in der einen Wiſſenſchaft der Natur bewirkte Revolution außer den unmittelbaren

[1]) Vorleſungen über Kunſt. Sämmtliche Werke I, 5, 447.

Folgen, die sie bringt, noch überdies das Entscheidendste sey, was jetzt noch, nicht nur für Philosophie, sondern auch für das Höchste und Letzte, die Poesie, vom wissenschaftlichen Gebiete aus geschehen könne". Was er darunter meinte, verriet Schelling am Schlusse seines „System des transcendentalen Idealismus" (1800), wo er von einer neuen Mythologie spricht, welche das Mittelglied der — schon früher von Fr. Schlegel postulierten — Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie werden sollte, wie ja beide in der alten Mythologie ursprünglich vereinigt gewesen seien. Die weitere Ausführung des Gedankens verspricht Schelling in einer schon vor längerer Zeit ausgearbeiteten Abhandlung über Mythologie zu geben (die dann wohl in der „Philosophie der Kunst" ihren Platz fand). Fast gleichzeitig nun erschien Fr. Schlegels „Gespräch über Poesie" und hier fand sich in der „Rede über Mythologie und symbolische Anschauung" zuerst die Idee einer neuen Mythologie, die aus der Naturphilosophie sich entwickeln sollte, ausgeführt. Die neue Mythologie sollte demnach nichts Geringeres sein als das absolute Kunstwerk selbst. Den Anhaltspunkt für ihre Entwicklung findet Fr. Schlegel im Idealismus, von dem aus die ganze neue Bildung ihren Ausgang genommen habe. Die Naturphilosophie sei ein Beispiel und zugleich der erste Ansatz für diese Entwicklung. Was sie biete, sei „mythologische Ansicht der Natur". Es ist also die symbolische Auffassung der Natur in der Naturphilosophie, die dem Verfasser des „Gesprächs" diese Idee nahebringt. In ihr war der Realismus der Naturwissenschaften, noch ungelöst von der ihr zugrunde liegenden Idealismustendenz, für den poetischen Gebrauch bereits zurechtgelegt; die Auffassungsweise des Naturphilosophen, die auf Beseelung und Personificierung ausging, kam dem Bedürfnisse der Poesie entgegen. War es ja doch die ursprüngliche poetische Naturbildlichkeit, die in der spekulativen Physik den Wert wissenschaftlicher Anschauungen erhielt. Hier konnte sich die physikalische Mythologie der Alten, wie die Naturmystik eines Böhme anschließen. So konnte sich „aus dem Idealismus ein ebenso grenzenloser Realismus erheben".

Reicher und zusammenhängender finden sich diese Ideen in Schellings 1802 und 1803 gehaltenen „Vorlesungen über die Philosophie der Kunst" wieder. Die neue Mythologie muß nach ihnen die allegorische Anschauung der Natur, die das Endliche im Unendlichen ganz einbegreift, die Anschauung des Christenthums, durch die symbolische der Naturphilosophie, der Alten, der Mystiker ersetzen oder vielmehr beide Anschauungen miteinander verschmelzen. In der Naturphilosophie liege der Anstoß dazu, das Unendliche wieder im Endlichen, also symbolisch zu erfassen. Die Naturgötter, wie sie die realistische Mythologie der Griechen schuf, müßten in die Geschichte

verpflanzt werden, und umgekehrt die mythologischen Gestalten der idealistischen Bildung des Christentums in die Natur, sollten beide Wesenheit gewinnen. Synthese von Natur und Geschichte müsse also die neue Mythologie sein. Das Nacheinander des moralischen Reiches — der Geschichte — müsse sich in das Zumal der Natur verwandeln. Das Christentum sieht das Universum nur als moralisches Reich an, also als Geschichte; die Antike nur als Natur. Die Verbindung beider giebt die neue Symbolik. Die Naturphilosophie solle nur die Symbole für die idealistische Bildung hergeben; heuristische Mythologie verwirft Schelling ausdrücklich. Aber die Grundvorstellung der Natur als eines großen, vom göttlichen Geiste belebten Ganzen sollte durch die Naturphilosophie wieder zum Durchbruche kommen, wie es in der Theosophie eines Böhme geschah.

Die Idee der neuen Mythologie beschäftigte also die romantischen Theoretiker lange Zeit und war jedenfalls auch ein Hauptthema ihrer Gespräche. Es wäre wunderlich, wenn in unserem Märchen keine Spur dieser Ideen zu finden wäre, wenn nicht wenigstens der Versuch gemacht wäre, diese Ideen hier zu verwirklichen. Ist es ja doch nach dem Ausspruche Schellings Sache jedes großen Dichters — er führt namentlich Dante an — „aus dem ihm offenbaren Theile der im Werden begriffenen mythologischen Welt sich selbst eine eigene Mythologie zu schaffen". Plante ja doch auch Schelling, ein großes Naturepos zu schreiben, in dem er die Idee der neuen Mythologie zu verwirklichen gedachte. Streben nach einer Universalmythologie zeigt unser Märchen schon in der Verschmelzung antiker und christlicher Mythologie. Eros, Atlas, die Parzen, Fabel führen auf antike Mythologie; Sophie, Herz, „die ewige Mutter", der siderische Mensch im zweiten Teile des Romans stammen in der Hauptsache aus der Böhmeschen Mystik. Andere Gestalten verraten dann die Absicht, auch noch andere Mythologien mit heranzuziehen. Auf die altgermanische will wenigstens der Name Freya deuten und die orientalische wird durch Ginnistan repräsentiert. Noch in anderer Hinsicht erinnert die Gestaltung des Märchens an die Forderungen, die Schelling für die neue Mythologie aufstellte. Es wurde an einzelnen Gestalten gezeigt, wie sich in Hardenbergs Geiste in ihnen Natur und Geschichte verschmolzen hat, so vor allem in der Gestalt des Arctur und der Sophie, die Geschichtliches im Gewande märchenhafter Natur symbolisieren. Der Roman selbst zeigt in seiner Anlage die Entwicklung einer historischen, menschlichen Welt zu einer natürlichen: Der Roman löst sich in die Allegorie des Märchens auf; der historische Heinrich wird zum Dichter kat exochen, Kaiser Friedrich wird Arctur u. s. f. Diese sind eigentlich mythologische Gestalten im romantischen Sinne, wie es der Doktor Faust in Goethes Dichtung für Schelling war;

sie repräsentieren einen Typus und symbolisieren die zugrunde liegende Idee. Im Märchen selbst geht eine Entwicklung vom Historischen zum Natürlichen vor sich. Eine Entwicklung, eine Geschichte haben darin nur Eros und die ihn umgebenden Gestalten; freie Bewegung und Willkür kommt nur ihnen zu; die anderen Welten liegen als etwas Fertiges, Abgeschlossenes im Hintergrunde. Eros, Herz und Fabel vollbringen das Werk der Hinaufläuterung der menschlichen Welt zur natürlichen Welt und erringen moralisches Verdienst. Sehr wahrscheinlich liegt dem Märchen die Idee zu Grunde, daß am Schlusse die natürliche Weltordnung durch die so zur Vollendung gebrachte moralische, also geschichtliche Weltordnung ersetzt werden soll, richtiger: beider Vereinigung sich durch Eros und Freya vollziehen soll. Die Identität von Natur und Geschichte steht am Schlusse des Ganzen; die Bildung der neuen Götterwelt, der neuen Mythologie möchte fast als der Endzweck des Märchens erscheinen. Die Götter der moralischen Welt, vor allem Eros, die höchste moralische Idee, werden am Ende wirklich in die Natur, und zwar in eine siderische Welt (Arctur, Eisen, Magnet) hineinversetzt, wie es Schelling für die neue Mythologie verlangt hatte. Und der siderische Mensch, Astralis, ist der richtige Typus dieser Mythologie. Es ist der Mensch, mit seinen moralischen Kräften in eine Naturgebundenheit hineingestellt, welche seine ganze Geschichte — moralische Entwicklung — mitbestimmt, die reine Identitätsformel von Natur und Geschichte. Freilich, so klar sind die Dinge auch von Novalis kaum ausgedacht, daß man auf sie rein den Stempel der Idee von der neuen Mythologie drücken dürfte. Daß der Hauptträger der historischen Entwicklung, Eros, der antiken Mythologie entnommen ist, stimmte z. B. gleich nicht zur Auffassung Schellings von der antiken Mythologie. Aus dieser Vermengung von Natur und Historischem, aus der Beeinflussung der Natur durch rein Menschliches und Persönliches — durch die Liebe, durch das moralische Verdienst des Herzens[1]) — weht der Geist des Idealismus und der Naturphilosophie entgegen — letzterer freilich weniger in der Schellingschen, als in der Böhmeschen Fassung. Die direkt aus der Physik entnommenen Züge haben sich allerdings, so weit wir erkennen konnten, fast nur als Arabesken erwiesen. Aber die Quelle der symbolischen Gestaltung des Märchens liegt wiederum in einer Anschauung, welcher als angewandter Idealismus jener der Naturphilosophie in Hardenbergs Geiste entsprach. Der „Ofterdingen" enthält also eine Mythologie, welche aus dem Idealismus hervorgegangen ist und in welcher

[1]) Vor allem in dem charakteristischen Zuge, daß die Flamme des Herzens die Sonne ausbrennt.

die symbolische Naturanschauung und Naturphilosophie zum Durchbruche gelangt — wenn auch der Forderung Schellings, daß in der neuen Mythologie das Allgemeine im Besondern völlig dargestellt und das Besondere im Allgemeinen völlig aufgelöst sein solle, hier kein Genüge geschehen ist.

Miscellen.

Unbekannte Gedichte aus den schlesischen Kriegen.

1. Eine in Kursachsen konfiscierte Arie.

In den Akten des Königlich Sächsischen Hauptstaatsarchivs (III, 14[b] Fol. 56, Nr. 12) befand[1]) sich als corpus delicti ein Originaldruck in kl. 8°. genau folgenden Inhalts in mehr gewundener, als gebundener Form:

(S. 1.) „Aria, so auf den Einmarsch der Königlich Preußischen Truppen nach Schlesien, besonders aber auf das schöne Kirchengebet der Katholiken, worinn viele Könige und Fürsten schändlich geschmähet und gelästert werden, gerichtet, entworfen von einem treuen Brandenburger. Gedruckt in diesem Jahr, 1741."

(S. 2, Vignette.)

Marsch, marsch nach Schlesien,
Ihr weltberühmten Preußen,
Schont keinen Schnee noch Frost,
Noch alle schlimme Reisen.
Marschirt getrost nur ein
In Erb und Eigenthum,
Schont weder Stock noch Stein,
So habt ihr großen Ruhm.

Selbst euer Friederich
Hat euch die Bahn gebrochen,
Er giebt euch jederzeit,
Was er euch hat versprochen,
Seht an des Königs Huld,
Auch haltet eure Pflicht.
Der hat ja leicht Geduld,
Dem, wie euch, nichts gebricht.

(S. 3.)

Wir Preußen sind bereit,
Auch unser Blut und Leben,
Vor unsers König Recht
Und Ehre hin zu geben.
Wir fürchten uns auch nicht
Bei Schlacker oder Frost,
Bei Mond und Sternenlicht,
Nord, Süd, West oder Ost.

[1]) Jetzt liegt derselbe in der Handbibliothek des genannten Institutes: P. a. 1406, Nr. 1.

Es kann nicht anders sein,
Gott selbst will es auch haben,
Er will die Hungrigen
Mit seinem Worte laben,
Das durch der Pfaffen Rath
Vorhero lag versteckt,
Durch Gott und Königs Gnad
Anjetzo klar entdeckt.

Glogau, du armer Ort!
Was willst du dich dort sperren?
Willst du das Hungertuch
Noch länger denn rumzerren?
Ach wär' es unser Will',
Wir hätten längst dich ein,
Dort sitzen wir in Still',
Und lassen dich in Pein.

(S. 4.)

Sieh doch die Stücken an,
Mortierers und Canonen,
Die Bomben, ohne Zahl,
Grenaden und Patronen,
Die machten bald ein Loch,
Doch unser Friedrich spricht:
Ihr Kinder, haltet doch,
Ich will anjetzt noch nicht.

Nag' du am Hungertuch',
Wir woll'n nach Breslau reisen,
Du wirst von selbsten wohl
Die weiße Fahne weisen.
Doch warte nicht so lang,
Sonst wird nach Kriegsmanier
Dir werden angst und bang,
Dann ist es aus mit dir.

Breslau thut wohl daran,
Daß sich es hat ergeben,
Es kann in stiller Ruh',
Bei Friedrichs Schutze leben.
Doch wohnen Christen hier
Und nicht des Teufels Brut,
Kein siebenköpfigs Thier,
Das dürst't nach Christenblut.

(S. 5.)

Brieg, Brieg, was willst du dich
Vom Teufel lassen blenden?
Du kannst dich doch nicht mehr
Zu deinem Kaiser wenden,
Denn er ist nunmehr todt
Und Preußen folgt im Erb';
Du stürz'st dich selbst in Noth
Und suchst dir den Verderb.

Neiſſe, du Pfaffenneſt,
Regiert vom Fürſt der Höllen,
Dir wird das Ungemach
Noch deinen Kopf zerſchellen.
Du warſt vor Kurzem ſchon
Carolum ſelbſt untreu.
Das iſt verdienter Lohn,
Dich trifft anjetzt die Reu.

Ihr Pfaffen nennt uns nur
Die Preuß'ſchen Höllenhunde
Und ſtehet ſelbſten mit
Dem Teufel in dem Bunde.
Ihr ſprecht, daß vor uns flieht
Des Teufel Macht und Reich,
Da er nun von uns zieht,
So ſind wir Engeln gleich.

(S. 6.)

Das heilloſe Gebet,
Das ihr das Volk thut lehren,
Das wird ja Nepomuc,
Zu dem's gerichet, hören.
Ihr taſtet Gottes Knecht,
Seine Geſalbten an.
Ich ſage nicht unrecht:
Das hat der Feind gethan.

Ruht ihr nur weiter fort,
Nepomuc will nicht hören.
Wie aber, wollt ihr ihn
Nicht in der Ruhe ſtören?
Oder ſitzt er und dicht't?
Vielleicht iſt er verreiſt.
Hält er etwa Gericht?
Schreit laut! ſo hört's ſein Geiſt.

Will dieſer hören nicht,
Ihr müßt nicht andrer ſchonen,
Ihr habt noch mehrere
Der heiligen Patronen.
Franciscus de Paula,
Robert, Ignatius,
Anton de Padua,
Urban, Pancratius.

(S. 7.)

Petrus iſt euer Fels,
Auf dem ſich Rom thut ſtützen,
Doch ſetzt ihr Gottes Wort
Auf Schrauben und auf Spitzen.
Ruft Kilianum an,
Auch iſt St. Blaſius.
Wenn einer helfen kann,
Iſt's Bonifacius.

Hört denn kein Heil'ger nicht?
Geht zu den lieben Frauen.
Annen und Hedewig
Dürft ihr euch wohl vertrauen,
Elisabeth, Margrith,
Agnes, Victoria,
Agatha und Brigitt.
Schreit laut! und tretet nah.

Wir aber wollen uns
Zu unsern Schöpfer wenden,
Der alle Creatur
Alleine hat in Händen.
Ruft ihr nur immerzu,
Schreit aber auch recht laut
Und laßt dem keine Ruh',
Dem ihr euch anvertraut.

(S. 8.)

Dir aber gebe Gott,
Mein König! langes Leben,
Es müsse untergeh'n,
Was dir will wiederstreben.
Dein kurfürstliches Haus,
Mein Friedrich, blüh' und grün';
Es rufe vivat aus
Was nennen kann Berlin.

Marsch, marsch nach Schlesien,
Ihr Helden von den Brennen.
Seht, wie die Kinder euch
Vergnügt entgegen rennen.
Sie rufen ganz entzückt:
Herr Gott dich loben wir!
Da Friedrich uns beglückt,
Sei Gott gedankt dafür.

(Vignette.)

Auf kurfürstlich-sächsischen Befehl vom 3. Juni 1741 wurden mehrere im Lande vorhandene Exemplare der „Scarteque" aufgegriffen und als Drucker Christian Vogel in Grimma, welcher nach einem in Magdeburg hergestellten Exemplare gedruckt zu haben scheint, nicht aber der Dichter ermittelt.

Auch in Leipzig soll das Gedicht censiert und gedruckt worden sein. Eine Verwarnung und achttägige „leidliche" Gefängnißstrafe wurde über Vogel verfügt.

Die Verse bedürfen keiner Erläuterungen. Nach dem demselben vorausgegangenen Kirchengebete, welches auch im Drucke erschienen war, habe ich vergeblich geforscht.

2. Preußens Sieg bei Molwitz.

Gleichzeitige Verse von Johann Ehrenfried Thomas, stud. theol. aus Görlitz.[1])

[Bl. 1.]

Poetische Beschreibung
des
Oesterreich-Preußischen Haupttreffens,
welches den 10ten April 1741
zwischen Brieg und Olau
nechst den Dörffern
Hermsdorff und Molwitz
vorgefallen,
worbey Gott die Preußischen Waffen auf
eine besondere Art geseegnet,
Mit unpartheyischer Feder entworffen.

[Breite und schmale Vignette mit „R" u. s. w. in der Mitte.]

Budissin,
gedruckt bey Karl Gottfried Richtern.

[Bl. 2.] [Breite Vignette mit Waffen.]

*** *** ***

Auf! Tugend, Kunst, Verstand, und was die Teutsche Welt
Auf ihrer Bühne längst für Wunder vorgestellt!
Erwacht! vertreibt den Schlaf und eilt mit schnellen Flügeln
Zu eures Schlesiens mit Blut gefärbten Hügeln.
Weicht aller Säumniß aus, wenn Leibus Reichthum weißt,
Wenn jener Silberberg der Quaden Ophir heißt.
Wenn wir zur Sommerszeit dort auf den Riesenhöhen
Den schlimmen Wintersgast in weissem Schleyer sehen.
Wenn bald ein Hirschberg sich dem Tode wiedersetzt,
Da es durchs warme Bad die kranken Glieder netzt,
Und bald den Sattler zeigt, wo Stoppens Laute klinget,
Wo Kunst selbst die Natur in ihre Schranken bringet.
Wenn Breßlau, das mit Recht das kleine Tyro ist,
Von Kunst und Kauffmannsgut und Reichthum überfließt;
Allein du fragst vielleicht, was soll denn dis bedeuten?
Sind denn in Schlesien noch andre Seltenheiten?
Ach ja, wo Hermsdorff liegt, und wo ein Molwitz bebt,
Weil manches Heldenblut an seinen Feldern klebt,
Wo Olau und ein Brieg den Schauplatz kennbar machen,
Da soll die Neubegier der edlen Welt erwachen.

---

[1]) Die äußerst schwache Reimerei erschien in Folio anonym; bei der nach dem Verfasser angestellten Untersuchung ergab sich der Genannte. Das Original der „Beschreibung" ist z. B. auf den Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Dresden nicht vorhanden. Den seltenen, hier genau wiedergegebenen Originalabdruck bewahrt das Königlich Sächsische Hauptstaatsarchiv in der Handbibliothek als Nr. 2 in P a 1406 auf. Man vergleiche auch die genannte Aktensammlung: VII, 3 Fol. 154, Nr. 4. Als Kriegspoëm aus der großen Friedericianischen Zeit verdienen auch solche Verse Beachtung.

Hier steht, und seht euch um, ihr Wunder unsrer Zeit,
Laßt jetzt Natur und Kunst, und andre Seltenheit.
Ihr sollt auf dieser Bahn bey Martis Ehrenhaynen
Nachdem ihr redlich seyd, frohlocken, oder weinen.
[Bl. 2b.] Doch halt! Was kömmt mir vor? Fließt hier das rothe Meer?
Was schäumt für eine See von heissen Blute her?
Es ist weit mehr, als dis. Wer hat denn mißgehandelt?
Hat Moses Wunderstab den Strohm in Blut verwandelt?
Es ist weit mehr, als dis. Ist das der Platz der Schlacht,
Wo jener Griechenheld die Perser schüchtern macht?
Es ist weit mehr, als dis. Was rührt die Augenlieder?
Hier fällt ein muntres Pferd, und dort der Reiter nieder.
Ich werde ganz entzückt, der Anblick macht mich scheu;
Doch wird auch die Begier, noch mehr zu wissen, neu.
Mich deucht, ich seh' die Wort' in Sand und Blut geschrieben:
Daß Gottes Führung bleib' ist mancher Held geblieben.
Ja, ja, die Vorsicht ists, die diesen Platz gebaut,
Wo jener seinen Tod und der sein Leben schaut.
Es ist ein junger Löw' aus seiner Höle kommen,
Und hat, o Wunderding! beym Adler Platz genommen.
Verstand und Tapfferkeit vertritt der Flügel statt,
Wodurch er schon die Lufft gewünscht getheilet hat;
Er zeigt, daß ganz gewiß der Himmelsherr noch lebe
Und, wenns den Seinen dient, auch Löwen Flügel gebe.
Der Preussen Hannibal der kaum nach Olau rückt,
Und jetzt sein Donnerwerk zuvor ins Sichre schickt,
Bekommt bereits die Post, daß sich die Adler regen,
Und listig, tapffer, klug den Feind zusuchen pflegen.
Ein Braun und Palfy führt den Feind zur Schlacht bestimmt,
Der bald bey Neyß' und Brieg viel Kriegs-Bagage nimmt.
Ein Grotkau überfällt und die Besatzung greiffet,
In seinen Gegenden hier, da und dorten streiffet.
Die Lebensmittel raubt, der Wahlstatt näher rückt,
Und sich schon zum Voraus zum Streit und Siege schickt.
Des Todes Bitterkeit durch Grimm und Muth versüsset,
Und mit erhitzter Brust die Erde streitend küsset.
Nur etwas schwächt den Ruhm, der sonst der Jugend bleibt,
Wenn ein erhitztes Heer viel tausend Unfug treibt,
Und wenn die schäumenden und wüthenden Hussaren
Brand, Mord und Rauberey mit Helden-Thaten paaren.
Nein, das verdient kein Lob, wenn man die Bauren plagt,
Den Adler stehts nicht an, daß er die Haasen jagt:
Wo Tapfferkeit regiert, wo ihre Schwerdte funkeln,
Wer wird da ihren Glanz durch Niedrigkeit verdunkeln?
[Bl. 3.] [Ich seh bestürtzt zurück, was jener Löwe macht] [1])
Er geht stets weiter fort, er reiset Tag und Nacht.
Kein Berg ist ihm zu hoch, kein Wetter zu gefährlich,
Kein Thal zu seicht und tief, kein Umstand zu beschwerlich.
Ein Ohlau, daß den Tod in seine Mauren schloß,
Der durch erhitzten Knall so vieles Blut vergoß,
Wo Bomben, Pontons, Stein, Bley, Pulver und Granaten
Den Himmel gleichsam schon um die Erlösung baten,

[1]) Diese und eine Zeile unten sind versehrt.

Ward wohl und starck besetzt, der Himmel selber stritt,
Doch Preussens Hannibal verdoppelt Trieb und Schritt,
Manch tapffres Regiment eilt hier bey Sturm und Wettern,
Auf seines Cäsars Winck zu seinen Lorbeerblättern.
Ein doppelt starcker Feind, der schon von weiten blitzt,
Und sich bereits im Geist auf Siegespalmen spitzt,
Erschröckt den Löwen nicht, wer flieht für seines gleichen?
Er kan das Flügelvolck erlegen, fangen, scheichen.
Der König geht voran, wie Alexander that,
Sein Beyspiel muntert auf, die That ist, wie der Rath,
Und alles beydes klug und dient zu ächten Proben,
Daß Gott der Brennenzunfft, den Lorbeer aufgehoben.
Sein tapffres Regiment, folgt seiner edlen Bahn,
Und greift die Legion von Hohenzollern an.
Es schlägt die Feinde weg, es schließt und sebelt nieder,
Und nimmt den Proviant aus ihren Händen wieder.
Indessen macht Sein Rath, der allzeit weiter sieht
Daß sich manch kleines Heer von Ihm zurücke zieht
Ein Ottmachau verläßt, und es so lange treibet,
Biß es bey Herrmensdorff und Molwitz stehen bleibet.
So wird der schlaue Feind ins Labyrinth geführt
Der seine Schläffe schon mit Siegespalmen ziert,
Eh noch die Schlacht geschehn; doch hält er sich itzt fertig,
Den er verlohren gab, der ist schon gegenwärtig.
Er rüstet sich zum Streit und steht vor seine Flucht,
Denn er hat nun erlangt, was seine List gesucht.
Der Feind ist eingesperrt, er ziehet sich von Mähren,
Hussaren, fangen an zu plündern, zu verheeren,
Ein Olau wird besetzt, das Pulver hergeführt,
Manch Stücke wird gepflantzt, manch tapffrer Held kampirt
Hier bey zwölff tausenden gantz unter freyem Himmel,
Er bleibt bewaffnet stehn: das viele Kriegsgetümmel
[Bl. 3b.] [Gönnt weder Schlaf, noch Ruh, doch Lust zum Streite schafft]
Den Augen Munterkeit, den Gliedern neue Krafft,
Dem Geiste frischen Muth, Lust macht die schwehrsten Dinge
Wenn Fleiß und Redlichkeit die Wege bähnt, geringe.
Nun geht das Feuer an, der Streit, der sich erhebt
Macht daß so gar die Erd' im weiten Liegnitz bebt,
Doch unsre Helden nicht, manch Drohungsvolles Krachen,
Wenn manches grobes Stück aus seinem heissen Rachen
Bley, Stein und Feuer speyt, zertheilt die rare Lufft,
Beweget Wald und Feld, erschüttert Höh' und Klufft,
Doch unsre Helden nicht. Wenn manche Kugel schröcket,
Die Lufft erhitzt, durchstreicht, und doch die Spur bedecket
Und so erbärmlich zischt, als kämen ohngefehr,
Die Federschlangen dort bey Mose wieder her,
So flieht der Vögel Zunfft, versteckt sich in die Höhlen,
So will manch scheiches Wild ein ander Lager wehlen,
Doch unsre Helden nicht. Wenn Dampff und Rauch erhöht,
Den dicken Wolcken gleich bis zu den Sternen geht,
Ein Bild der Hölle weist, will selbst der Himmel weinen
Und der betrübten Welt sein edles Blau verneinen,
Doch unsre Helden nicht. Manch Wiehern und Geschrey
Zeigt, daß bald hie, bald da, viel Noth verhanden sey.

Manch Pferd schlägt, strampfft und schnaubt, und trägt den Held zu Grabe,
Ders kaum beritten hat, der hinckt mit Krück' und Stabe,
Und jenem ist ein Fuß, ein Arm, ein Bein zerschellt,
Da dort ein andrer gar erblaßt zu Boden fällt.
Bey solchem Jammerblick und krachenden Carthaunen,
Wird selbst ein Hercules, ja Simson gantz erstaunen,
Doch unsre Helden nicht. Wenn Schwerdt und Sebel klingt
Und durch manch tapffres Hertz mit starcken Stosse dringt,
Weint selbst die Erde Blut und klagt den Bluhmenorden,
Der durch ein rothes Meer verbrüht, getödtet worden,
Doch unsre Helden nicht. Wenn Palsi Heldenmuth
Mit fliegenden Galoup, wie sonst ein Adler thut,
Zu Preussens Helden stößt, verwundet, schlägt, zerstreut,
Und weder Lufft, noch Schwerdt, noch Knall, noch Feuer scheut,
So wird die Tugend selbst erschröckt, gestöhrt, verwirrt,
Daß sie von ihren sonst gewohnten Wegen irrt.
Manch Kriegesvorrath geht bey dieser Wuth verlohren,
Ein Breßlau dencket schon, der Feind sey an den Thoren.
[Bl. 4.] Ja selber die Armee geräth in solchen Stand,
Daß sie verlohren scheint, wo nicht des Höchsten Hand,
Die mehr, als Menschen kan, das Blatt aus Gnaden wendet,
Und jene Engelschaar geschwind zu Hülffe sendet.
Der rechte Flügel wanckt, das schöne Regiment,
Das seinen Schulenburg als General erkennt,
Wird aus der Ordnung bracht, so wanckt der rechte Flügel.
So gehts, der Kriegeslauf hat weder Zaum noch Zügel.
Es geht so schnell dahin, wie eine Kugel scheubt,
Wenn sie des Pulvers Macht aus ihrer Röhre treibt.
Bald ist es da, bald dort; doch besser ist geschwiegen,
Der Glücksbaum kan sich noch auf jene Seite biegen
Ja, ja, Gott hats gewandt. Da schon ein jeder denckt,
Es habe sich der Sieg nach Oesterreich gelenckt,
Denckts Preussens Löwe nicht. Er macht durch Feuerbälle,
Daß eh' man sichs versieht, manch flüchtiger Geselle,
An seine Posten geht; er bringt sein Flüchtigseyn,
Durch manche Heldenthat mehr, als gedoppelt ein,
Und zeigt auf Königswort durch mehr als tapffres Wehren,
Ein Preusse könne fliehn und auch zurücke kehren.
Der theure Schulenburg sucht sein verwirrtes Chor
Und geht ihn ritterlich mit großen Thaten vor:
Allein, o Unglücksfall! bey seinen Heldenfahnen
Singt er, ach allzufrüh! das Lied verlebter Schwanen.
Es bleibt dabey noch nicht. Ein theurer Printz fält auch,
Printz Willhelm sieht sein Grab, der nach der Ahnen Brauch,
Noch nie unüberlegt das blancke Schwerdt genommen,
Noch niemahls ungecrönt vom Streite wieder kommen.
Ruh wohl, du theuers Paar, der Herr hat so gewollt,
Wer seinem Könige Blut, Leib und Leben zollt,
Den pflegt die Ewigkeit dem Moder zu entreissen,
Und weder Zeit, noch Rost kan seinen Ruhm zerbeissen.
Drum bleibst du unversehrt, Neid, Haß und Mißgunst flieht,
Wenn er nur deinen Schild und hohes Grabmahl sieht,
Mit Furcht und Schröcken fort. In jenen Seegensauen
Wirst du den Grossen Geist von Friedrich Willhelm schauen,

Der Gott allzeit verehrt, der edlen Welt genützt,
Und iezund bey dem Stuhl der Seraphinen sitzt.
Vier tausend folgen dir von Preussens Martissöhnen.
Die ihre Wunden mehr, als grüne Lorbeern crönen.
Du bist es nicht allein; sieh, Braun und Palfy liegt,
Zwo Helden, deren Ruhm durch Berg und Thäler fliegt,
[Bl. 4b.] Durch deren starcken Arm die Pforte noch erzittert,
Weil ihr nie stumpffes Schwerdt manch Stampolsschild zersplittert.
Zwölff tausend wandeln mit ins finstre Todtenreich,
Und machen in der Grufft Stab, Flint' und Sebel gleich.
Der Löwe hat gesiegt, der Adler muß verliehren,
Es lieget nicht an uns, es liegt an Gottes Führen.
Nun Preußens Löwe, geh geneuß dein Glücke recht,
Beschütze Gottes Volck, bedecke sein Geschlecht,
Erwege, was Gott giebt, giebt er zu keinen Dinge,
Als daß mans ihm dereinst mit Wucher wiederbringe.
Entlarve manchen Wolff, der itzt die Zähne blöckt,
Und durch sein grausam seyn manch blödes Schaf erschröckt,
Verjage manchen Fuchs, der mit den Reben spielet,
Und als ein Schadenfroh in Gottes Berge wühlet.
Schneid manches Netz entzwey, das die bethörte Welt
Den Kindern rechter Art und edles Saamens stellt;
Erquicke manchen Sinn, der in den Fesseln wimmert,
Den nach der Sonne friert, die ihm gar selten schimmert.
So wird dein Königsstuhl vor Gott gesegnet seyn,
So wird sich Salems Burg bey deinem Glücke freun,
Und führst du Gottes Werck und nicht bloß deine Kriege,
So giebt dir Gott gewiß noch mehr, als tausend Siege.
Hier steht! Hier haltet noch! denckt, das hat Gott gethan,
Und seht die Uberschrifft von jener Wahlstatt an,
Die manchen hohen Geist, aus edlen Stamm entsprossen,
In ihrer kalten Grufft versperrt und eingeschlossen.
Hier ist der Wunderplatz, von den ganz Deutschland sagt,
Daß Löw und Adler sich in einen Kampff gewagt,
Gott steh den Seinen bey! Er seh auf alle Stände,
Daß sich bald dieser Krieg zu aller Wohlfarth ende.

[Kleinere Vignette als Bl. 2 mit Waffen.]

Blasewitz a. E. Th. Distel.

Zu Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten.

„Ich weyne dir nach und wünsche Frieden allen deinen Fußpfaden. Bist du bey Schlossern, dank ich dirs. In Carlsruh Vollmacht zu sagen was du willst. Eine Portion Kupfer schick ich dir auf FFurth nach. Goethe ist mir treflich beholfen, dank ihm. Rafael und deinen unendlichen physiognomischen Seegen ꝛc. ꝛc. hab ich richtig erhalten" lautet ein von Ludwig Hirzel (Goetheana, Im neuen Reich 1878, S. 607) mitgeteilter Auszug aus Lavaters Brief an Zimmermann vom 20. September 1775.

In Eduard von der Hellens Werk „Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten 1888" werden (S. 186 f.) die zwei letzten Sätze des obigen Briefauszuges auf Goethes Beteiligung an Lavaters Physiognomik bezogen.

Am 8. September 1775 sandte Goethe etwas „über die Platten", also mehrere Beiträge an Lavater. Das — meint Eduard von der Hellen — bezeichnet Lavater in seiner hyperbolischen Art als „einen unendlichen physiognomischen Seegen".

Um aber den letzten Satz des obigen Excerpts auf Goethes Mitarbeit an Lavaters Werk beziehen zu können, muß Von der Hellen „deinen" in „einen" ändern. Diese Textesänderung rechtfertigt er folgendermaßen: „Statt ‚deinen' ist zu lesen ‚einen'. Der Bitte, Goethe zu danken für seine Hilfe, kann hier nur die Meldung folgen, daß Beiträge von diesem in Zürich angelangt seien. Woher sollte auch Zimmermann jetzt solche gesandt haben, da er soeben Zürich nach längerem Aufenthalt verlassen und die Heimreise angetreten hatte, deren Route dieser vermutlich nach Emmendingen gerichtete Brief bezeichnet?"

Allein erstens wird Zimmermann in dem in Rede stehenden Brief gar nicht von Lavater gebeten, Goethe für seine Hilfe zu danken, sondern Lavater ruft darin, Goethes Mitwirkung beim zweiten Versuch der Physiognomischen Fragmente dankbar anerkennend, freudig aus: „Goethe ist mir treflich beholfen! — Dank ihm!" So nämlich, nicht „Goethe ist mir treflich beholfen, dank ihm", wie von Ludwig Hirzel ungenau mitgeteilt wird, steht in der sorgfältig geschriebenen Kopie in Lavaters Nachlaß, die Ludwig Hirzel zur Vorlage diente. „Dank" ist hier Hauptwort, nicht Befehlsform.

Zum zweiten aber hatte Zimmermann, als Lavater am 20. September 1775 unsern Brief an ihn schrieb, keineswegs „soeben erst Zürich nach längerem Aufenthalte verlassen". Er war schon im Juli 1775 in Zürich gewesen und kranken Hallers wegen nur $1^1/_2$ Tage dort geblieben.[1]) Am 30. Juli war er von Bern nach viertägigem Aufenthalt daselbst kranken Tissots wegen nach Lausanne weitergereist.[2]) In einem hier von ihm am 10. und 12. August verfaßten längern Antwortschreiben[3]) an Lavater, das mir im Originale vorliegt, findet sich folgende Stelle: „Sobald ich auf dem Lande bin, sollst du alles nach und nach erhalten, was dir bestimmt ist, Schattenbilder, Kupfer etc. etc. etc." Das Eintreffen dieser ihm von Zimmermann versprochenen Beiträge ist es, das Lavater mit den Worten: „Raphael und deinen unendlichen physiognomischen Seegen etc. etc. hab' ich richtig erhalten" am 20. September 1775 dem Freunde anzeigt. Von „Raphael" hatte Lavater bereits am 20. Mai 1775 an Zimmermann geschrieben: „Raphael über ein rundes Stäbchen gerollt wird mir gut eingehen! — Dank, du Beßter!" (Handschriftlich.)

Endlich sei noch hinzugefügt, daß in der gedachten Kopie in Lavaters Nachlaß mit dem letzten Satz der von Hirzel mitgeteilten Stelle ein neuer Absatz beginnt und daß diesem Satz unmittelbar folgender sich anschließt: „Unter allen Frauen, Löwe ausgenommen, hat die Jerusalem die verständigste Physiognomie." Frau von Löw aber, die Gattin des hannoverischen Oberkammerherrn von Löw, war in Hannover nach Frau von Döring die beste Freundin Zimmermanns. Sie war im August 1775 Lavaters wegen nach Zürich gekommen,[4]) und jetzt im September war mit Zimmermanns „unendlichem physiognomischen Segen" ihr Schattenbild bei den Züricher Propheten eingetroffen.

Gernsbach (Murgthal). Heinrich Funck.

---

[1]) Lavater an Goethe, den 29. Juli 1775.

[2]) Zimmermann an Lavater, Lausanne den 10. August 1775 (ungedruckt).

[3]) Zimmermann beantwortet darin drei nicht mehr vorhandene Briefe Lavaters „vom 26ten und 29ten Julius" und „vom 9. August".

[4]) Zimmermann an Lavater, Lausanne den 12. August 1775; Lavater an Zimmermann, den 17. August und Zimmermann, Lausanne den 26. August 1775. (Ungedruckt.)

Zur sogenannten Hamburgischen Preisausschreibung.

Daß es sich um keine wirkliche Preiskonkurrenz, sondern bloß um eine Honorierung guter und für die Hamburger Bühne brauchbarer Dramen handelte, steht nach den Darlegungen E. Wolffs und hauptsächlich B. Litzmanns außer allem Zweifel. Bekanntlich war eines von den vier Originalstücken, die von Schröder für tauglich und im Einklange mit seiner Ankündigung vom 28. Februar 1775 eines Preises von 20 alten Louisd'or würdig befunden wurden, auch J. F. Schinks Gianetta Montaldi. Es war ein Glücksfall, dessen der jugendliche Verfasser niemals recht froh werden konnte, da er die Auszeichnung als unverdient empfand. Schon Tiedge (Leben und poetischer Nachlaß, herausgegeben von Falkenstein 1, 281) weiß zu berichten, daß Schink wiederholt selbst gestand, es sei leichter in Hamburg ein Preisaccessit zu gewinnen als einen Julius von Tarent zu schreiben. Und nicht bloß privatim, sondern auch öffentlich, wie die nachfolgende Apostrophe „An Leyserwitz" bezeugt, die ich im „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber", Offenbach am Mayn 1779, S. XXVI abgedruckt finde:

Dein Julius! er ist ein Meisterstück
Zwar wurde Hamburgs Preiß dir nicht —
Und ihn erhielt nur mein Gedicht —
Doch gäb ich gern den Preiß zurück
Wär ich nur Autor von dem Stück!

Dies geringschätzige „nur" von der eigenen Arbeit ist ein Ausdruck wohlthuender Bescheidenheit, der uns mit so mancher Überhebung des Dichters während seiner dramaturgischen Thätigkeit einigermaßen versöhnt. Seine Selbsterkenntnis wenigstens in diesem Punkte war keineswegs vorübergehender Natur; über die Gianetta Montaldi hat er auch in der Folge stets auf das schärfste abgeurteilt. So enthält die Berichtigung, die er der (fiktiven) Herausgeberin der Wochenschrift „Meine Empfindungen im Theater" (Wien 1781; in Wirklichkeit von dem Freiherrn von Otterwolf herausgegeben) nach der Wiener Aufführung im Nationaltheater (11. August 1781) einschickte, den nachstehenden Passus über das „unbedeutende" Stück: „Ich halte es sosehr für nichts, daß ich auch die bitterste Kritik darüber nicht zu bitter halte." Nur als auch die Real-Zeitung den geringen Erfolg des Trauerspiels zum Anlasse wählte, um ihr vordem günstiges Urteil über Schink zurückzunehmen, da bäumte sich doch der beleidigte Stolz in ihm auf, und er gab ihr folgenden „Bescheid": „So ein fehlerhaftes, gefuschtes Stück Arbeit diese Gianetta Montaldi auch selbst in meinen eigenen Augen ist, so nenne man mir doch den Wiener Autor, der in seinem 19. Jahre ein Stück gemacht hätte, das von Seiten des Dialogs und der Situationen soviel Verdienst hat als diese Gianetta Montaldi, in dem eine Leidenschaft bis auf ihre kleinsten Nuancen so durchgeführt wäre als es hier die Leidenschaft der Eifersucht ist, so daß es in dieser Betracht noch immer eine Ehre für einen Wiener Autor wäre sie gemacht zu haben." Daß in der Gianetta Montaldi die Leidenschaft „bis auf ihre kleinsten Nuancen" im genauesten Anschluß an Othello, Clavigo, Emilie Galotti 2c. durchgeführt erscheint, wie Minor (Zeitschrift für deutsche Philologie 20, 55 ff.) dargethan hat, wird von Schink wohlweislich verschwiegen.

Wien. E. Horner.

Ein Gedicht auf Friedrich den Großen.

Die folgende Ode des deutsch-ungarischen Dichters Johann Michael Tekusch ist an so abgelegener Stelle gedruckt (Preßburger Musenalmanach auf das Jahr 1785, S. 44—45), daß sie wohl als gänzlich verschollen bezeichnet werden darf.

Über den Almanach ist zu vergleichen Goedekes Grundriß 7, 47, über den Dichter derselbe § 298, N, Nr. 31, S. 58.

An Friedrich, den Grauen.

Wer kommt da? — Wer? — Harret ein wenig, —
Ha! Friedrich ist's! — grau, wie das Eis.
Heil, Segen dir, Weisester König,
Fürst, Menschenbeglükker und Greis.

Du zitterst und schleichest gebükket,
Von Greisen den Enkeln gezeigt,
Am Haupte mit Silber geschmükket,
Von Thaten zur Erde gebeugt.

In menschengefräßige Kriege
Rief dich dein Schicksal hinab,
Mit Lorbern erfochtener Siege
Umkränzen einst Enkel dein Grab.

Jezt hebe die drükkende Krone
Vom silberbewachsenen Haupt;
Steig, Friedrich, herunter vom Trone,
Denn — Greisen ist Ruhe erlaubt.

Dek du mit der göttlichen Krone,
Prinz Wilhelm, als König dein Haupt,
Steig, Wilhelm, hinauf zu dem Trone,
Dem Friedrich das Alter geraubt.

Dir lodre Geist Friedrichs im Busen,
Beglükke, wie Friedrich, dein Reich.
Sei Friedrich den Künsten und Musen,
Und Friedrich an Heldenmut gleich.

Tekusch.

Prag. August Sauer.

Der Mordpfarrer Tinius als Dichter (1814).

Während des russischen Gouvernements saß Mag. Johann Georg Tinius, zuletzt Pfarrer zu Poserna[1]) bei Weißenfels, wegen mehrerer Morde „aus Bücherwut" in Leipzig in Untersuchungshaft, als der Czar Alexander I. wieder durch die k. sächsische Universitätsstadt kam. Folgende nach der mir vorliegenden Originalhandschrift wieder gegebenen Verse verfaßte er, um andere Richter zu erreichen, 1814 für den Kaiser:

O! Siegesheld, um den wir bebten, wann im Streite,
Wohin Dich Menschenliebe trug,
Des Todes Donner Dir zur Seite
Viel Tapf're niederschlug.

---

[1]) Hier wurde der Spaziergänger nach Syrakus geboren. Tinius hatte, nach Seumes Tode, dessen Geburtsschein auszustellen; man vergleiche meine Mitteilungen in der Teplitzer Zeitung Nr. 38 von 1894 und Nr. 12 von 1895.

Sei uns viel Tausendmal im Lorbeerkranz willkommen,
Hier, wo Du in der Völkerschlacht
Dem Riesen hast das Schwert entnommen,
Europa frei gemacht.

Des Xerxes Uibermuth, den Frevel seiner Schaaren
Hat Gott durch Dich zu Spott gemacht,
Und aus dem Reich berühmter Czaaren,
Den Völkern Heil gebracht.

Auf Nordens Kraft wies im Magnet uns Gottes Finger;
Aus Norden stieg der schöne Stern — [1])
Der Held und Tyranneybezwinger,
Wie Gustav für den Herrn.

Du zogest Alle zu Dir in dem Rettungsbunde —
Wohl dem, der Dir sich zugesellt —
Und Deines Ruhmes Thatenkunde
Erfüllet alle Welt.

Du bist dem Tyger bis zum Lager nachgegangen,
Aus dem entfernten Vaterland,
Und hast lebendig ihn gefangen,
In sein Revier gebannt.

Nun eilt Dein Fuß, von Genien des Glücks getragen,
Weit über Land und Ocean,
Auf dem erhab'nen Siegeswagen
Zum Ziel der Heldenbahn.

Dir hallen Jubel von Zweyhundert Millionen,
Im Taumel der Entfesselung
Die im Palast, in Hütten wohnen,
Ergreift Begeisterung.

Im Schatten Deines Oelzweigs reift die Saat und neiget,
Dem Friedensstifter Dankbarkeit,
Und die gesunk'ne Wohlfahrt steiget,
Durch Reppnins Thätigkeit.

Du wurdest schnell der langbedrängten Menschheit Retter,
Die zwanzig Jahr' umsonst geweint,
Bis aus dem Sturm der Kriegeswetter,
Die Friedens-Sonne scheint.

Wenn Deinen Kayserstuhl schon jetzt drey Welten tragen,
So trägt ihn künftig jedes Herz,
Durch Dich, nach so viel trüben Tagen,
Befreit von Druck und Schmerz.

O! ärndte Dank für Lohn! Die reinsten Wünsche steigen,
Zu Gott, für den geliebten Sohn,
Daß segnend sich die Himmel neigen,
Und schirmen Deinen Thron.

---

[1]) „Der schönste Comet im Jahre 1811."

Genieße lang die Huldigung der Nationen,
Und Deines Lebens Rosenzeit
Bis Gott auffetzen wird die Cronen,
In seel'ger Ewigkeit.

Wohin Du wandelst, leite seine Huld die Tritte,
Zum Tempel der Unsterblichkeit,
Und schenke Gnade meiner Bitte,
Im Unglück Dir geweiht.

Weiteres über Tinius gehört nicht hierher: aus meinem in der Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft (15, 863 f.) erschienenen Aufsatze über ihn erhellt übrigens die einschlagende Litteratur.

Blasewitz a. E. Th. Distel.

Zur älteren Jahrmarktslitteratur im Königreiche Sachsen.

Besonders reich, freilich mehr an Ausgeburten, ist die Jahrmarktslitteratur[1]) auch im Königreiche Sachsen bald nach der Völkerschlacht. Durch Kolporteure wurden die einzelnen Blätter, vor allem auf den Dörfern und den der Landbevölkerung am meisten dienenden Jahrmärkten ausgeboten. Soweit diese Schriften Romane enthielten, sind sie fast immer schauerlichster Art. Als wahr, darauf hatte der betreffende Anbieter zunächst sein Augenmerk zu richten, mußten sich die aufregenden Geschichten einführen lassen, wenngleich das Gedruckte bei dem Ungebildeten an sich schon immer „Beweis, so stark, wie Bibelsprüche" liefert. Zeitungen und dergleichen kamen damals so gut, wie gar nicht, in die Hände der Ackerbauern, der Kalender brachte ihnen in der Regel die ausschließliche Kunde von den Dingen, die sich außerhalb der Dorfgemarkung zugetragen hatten, freilich auch diese nur in armseligster Weise. Übte auch die königliche Staatsregierung strengste Censur und ließ dieselbe sogar wiederholt die Bibliotheken auf schädliche Lektüre hin durchsuchen, so ist ihrem wachsamen Auge doch gar manches entgangen.

Im folgenden berichte ich kurz über einen im Jahre 1817 zur besseren Täuschung angeblich in Marienberg entstandenen Druck. Die Leipziger Zeitung jenes Jahres (Nr. 75, vom 17. April, S. 821) führte mich zufällig darauf. Dort macht nämlich der Amtshauptmann des dritten erzgebirgischen Bezirkes, Freiherr von Biedermann in Marienberg, pflichtgemäß bekannt, daß die „wahre, schauderhaft-schreckliche Geschichte einer Mutter [Ehefrau, folgt der Name dieser und als deren Wohnort Boden bei Marienberg], welche am 25. Februar dieses Jahres ihr eigenes, kleinstes Kind [einen Knaben von sieben Wochen] im Feuer bratete, um damit den Hunger der übrigen fünf Kinder [das älteste war etwa acht Jahre alt] zu stillen," rein aus der Luft gegriffen sei, „da in dem Dörfchen nicht das Geringste vorgefallen, welches zu der Entstehung eines dergleichen Gerüchtes auch nur im entferntesten Anlaß hätte geben können, auch eine Person des Namens gar nicht in Boden existirt."

Ein entsetzliches Bild tritt uns in der mit allen Einzelheiten ausgestatteten Erzählung entgegen.[2]) Die damalige allgemeine Hungersnot konnte dem Ankaufe

[1]) Auf die Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 3 (1890), 394 ff. sei hier, betreffs einer weit früheren Zeit, gleich mit hingewiesen.

[2]) Hier nur etwas daraus, wodurch man an den Inhalt der gerade im Schwange befindlichen Schicksalstragödien erinnert wird: Die Hilfe kam, während

derselben nur günstig sein. 499 (500 umfaßte die Auflage) Exemplare des Originaldruckes waren, hauptsächlich in Leipzig und Umgegend, an den Mann gebracht worden, als der Buchdrucker Vater in Leipzig noch ein halbes Ries Papier (etwa zu 500 Stücken ausreichend) auf einen Nachdruck dieses Schauerromans verwendete und die Konfiskation des Machwerkes angeordnet wurde. Von dem Plagiate hat mir ein Exemplar vorgelegen. Der Verfasser und erste Vervielfältiger jener Lügengeschichte war ein, früher bei Bernhard Tauchnitz in Leipzig und zur kritischen Zeit in der Baumann'schen Druckerei zu Leipzig angestellter Faktor, der die Schrift durch einen seiner Bekannten vertreiben ließ.

Wegen der Strafe, welche unseren Romanerdichter getroffen, kann aus Schwarzenberg-Sachsen, wohin derselbe mittelst Schubes gebracht worden ist, Auskunft eingeholt werden.

Ich nehme hier gleich mit Gelegenheit, auf ein gedrucktes, langes Liederverzeichnis einer Winkelfirma in demselben Lande aus jener Zeit aufmerksam zu machen, welches mir gelegentlich mit in die Hände gekommen ist.[1])

Blasewitz a. E. Th. Distel.

---

die Kinder ihren Hunger stillten und die verzweifelte Mutter sich abseits von ihnen — erhenkt hatte.

[1]) Nur einige der zum Teil äußerst lasciven Reime davon habe ich kennen gelernt.

Recensionen und Referate.

Streiter R., Karl Böttichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie. Eine Kritik. Leop. Voß. Hamburg und Leipzig 1896. (Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Th. Lipps und R. M. Werner. III.)

Der Verfasser hat in der vorliegenden Schrift eine sehr nützliche, dankenswerte Untersuchung geliefert, welche es sich zur Aufgabe stellt, einmal auch die ästhetische Grundauffassung in Böttichers „Tektonik der Hellenen" darzulegen und kritisch zu beleuchten, nachdem man bisher freundlicher- wie feindlicherseits fast nur den kunstgeschichtlichen und archäologischen Speciallehren des berühmten Werkes Beachtung geschenkt hatte. Sein Unternehmen ist aber um so berechtigter, als, wie er überzeugend ausführt, das Verfahren Böttichers ein emminent deduktives und aprioristisch konstruierendes war, so daß die ästhetischen Principien wesentlich auch die Ansicht von den archäologischen und kunsthistorischen Details bestimmten, welche der große Gelehrte aus dem wirklichen, objektiv gegebenen Thatsachenmaterial mit einiger Willkür auswählte und zuschnitt, wie es eben die Theorie verlangte. Das Verständnis der letzteren wirft darum auf die Einzelanschauungen der „Tektonik" über Wesen und Ursprung der antiken Kunstformen erst das rechte erklärende Licht.

Streiter macht sich an die Arbeit, mit den wichtigsten Erfordernissen für ihre glückliche Vollendung wohl ausgerüstet. Er ist von Beruf Architekt und verfügt über ein tiefes kunstgeschichtliches Wissen, namentlich giebt er vielfache Proben einer großen Belesenheit in der neueren archäologischen und die Geschichte der Baukunst betreffenden Litteratur: er zeigt sich jedoch auch in den philosophisch-ästhetischen Fragen soweit bewandert, daß er zum mindesten die Hauptschwächen der Bötticherschen Lehre glücklich auszuspähen und bloßzulegen vermag. Genügend vertraut mit der Geschichte der Ästhetik in Deutschland, über deren vornehmste Erscheinungen

er gelegentlich recht gute kritische Bemerkungen fallen läßt, weist er Böttichers Kunstanschauung vor allem den richtigen Platz neben den spekulativen Systemen an; denn wenn er auch findet, daß eine unmittelbare Abhängigkeit von Schelling, Hegel oder Solger bezüglich der individuellen Sonderanschauungen der „Tektonik" sich nicht erweisen lasse, so macht sich doch der Einfluß des allgemeinen philosophischen Milieus, der Hegelschen Zeitatmosphäre, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, um so deutlicher, unverkennbarer geltend und in der That zeigt Böttichers Fundamentalbegriff, nach welchem für körperliche Schönheit „die Analogie mit dem Begriffe, der Wesenheit, der Funktion des Körpers" maßgebend ist, daher die architektonische Form, um den ästhetischen Ansprüchen zu genügen, bloß „ihr Schema technisch plastisch vollkommen für ihren inliegenden Begriff" zu „entwickeln" hat, eine ganz auffällige Verwandtschaft mit dem Scheinen der Idee durch das sinnliche Mittel, mit der vollkommensten Offenbarung des Unendlichen oder des Begriffs im Endlichen, mit dem Durchdrungensein der erscheinenden Form vom Begriffe und wie all die mehr oder minder gleichsinnigen, unter sich tautologischen Bestimmungen der spekulativen Periode lauten.

Es ist ja zweifellos richtig, daß Böttticher an „Sachlichkeit" Schelling, Hegel und die andern spekulativen Kunstphilosophen übertraf, daß er, wie der Verfasser betont, „mit der fachmännischen Sicherheit des Architekten die ausschlaggebende Bedeutung des Technischen, des konstruktiv Bedingten hervorhob, daß er die Architektur um ihrer selbst willen liebte, unbekümmert um die Möglichkeit ihrer Einordnung in ein metaphysisches Weltgebäude, daß er ihre Schönheit von innen heraus, aus der Bedeutung und dem Zusammenhang der Formen zu erklären versuchte, indem er die Notwendigkeit und Zweckdienlichkeit als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Kunstform annahm und die Schmuckformen als ‚Symbole' mit der struktiven ‚Funktion' der Glieder in innigste Beziehung setzte". Ihm, dem Techniker, Kunsthistoriker und Archäologen in einer Person, konnte es natürlich nicht beifallen, ganz und gar in den Bahnen Hegels zu wandeln, dessen Ästhetik nach Streiters treffendem Worte „auf eine Entwicklungsgeschichte der Mythologien hinausläuft"; er konnte sich ebenso wenig mit den vagen Allgemeinheiten der vom Verfasser nicht minder treffend als „rein theosophisch" gekennzeichneten Solgerschen Kunstlehre begnügen und es ist ihm auch kaum als ein besonderes Verdienst anzurechnen, daß er sich sträubte, etwa nach Schellingschem Muster einerseits schon mit der simplen Beziehung zum Menschen, welche der Kunst als Kunst, das heißt als einem menschlichen Geistesprodukte im Allgemeinen und der Baukunst insbesondere noch als der Schöpferin der menschlichen Wohnstätten eigen ist, und andererseits mit der den Zwang des Bedürfnisses abstreifenden, freien Nachbildung gewisser zunächst vom Bedürfnisse, und sei es auch nur vom Bedürfnisse der Arbeitsersparung, auferlegten For-

men, einer „Nachahmung", wie sie die Ausführung der Steinbauten gemäß der natürlichen Structur des Holzbaues wahrnehmen ließe, — daß er sich sträubte, mit diesen Beziehungen schon die „symptomatische Bedeutung" für den leblosen Stoff des Bauwerkes hergestellt zu denken, die sonst nur den organischen Wesen und in Consequenz der Bötticherschen Lehren wohl auch den Artefakten der Textilindustrie zukommen, „dem toten anorganischen Materiale", woraus die Architektur die „Körper bildet", an sich jedoch abgehen würde. Allein damit, daß er das „Dekorative" oder die „Kunstform" jedes Theiles nur in der „anschaulichsten" und „prägnantesten" Darstellung von dessen „innerem Begriff", „Wesen" oder mechanischer Funktion" erblickte, daß ihm folglich die „dekorative Charakteristik, die Ornamenthülle des Kernschema vom Strukturteile", notwendig aus „einzelnen begriffsanalogen Formenschematen gebildet" erschien, bewegte er sich doch ganz im Fahrwasser des spekulativen Idealismus, der ausschließlich in der Harmonie von Begriffsinhalt und Form, Idee und Erscheinung, Innerem und Äußerem das Schöne begründet fand. Und dies trifft in um so höherem Maße zu, je weniger der Verfasser der „Tektonik" daran dachte, seine Lehren von den Bedingungen der Schönheit etwa bloß auf die Kunst oder gar bloß auf die Baukunst zu beschränken, mit je größerer Entschiedenheit er es aussprach und als Schönheitsgesetz oder „Kriterion von körperlicher Form" verkündete, daß überhaupt die Form eines Körpers, „welche dem inneren Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht und seine Wesenheit in der äußeren Erscheinung ethisch (geistig-sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt, die schönste" sei. Ja, selbst jener Gegensatz zu Schelling, auf welchen Streiter so großes Gewicht legt und welcher sich darin zeigt, daß Böttticher die von Schelling behauptete „Nachahmung" der Baukunst „von sich selbst" in der Übertragung der Holzbauformen auf die Steinbaustruktur leidenschaftlich bekämpfte, jeden Gedanken hieran als eine unwürdige Schmähung und Beleidigung des hellenischen Genius mit Entrüstung zurückweisend, ist strenge genommen kein Zeugniß „grundsätzlicher Verschiedenheit der Auffassung", wofür Streiter sie hält; denn gerade in der dekorativen Charakteristik des eigentlichen, mechanischen Strukturschemas durch an- und aufgelegte Ornamente, in der „symbolischen Attribution der Kernform", woraus Böttticher die ästhetisch wirksamen Momente der antiken Baukunst erklären will, durfte Schelling sein Princip der „Nachahmung von sich selbst", welche die Architektur aus einem dem Bedürfnisse dienenden Handwerk erst zu einer freien, wahrhaft ästhetischen Kunst macht, nicht bloß nicht verleugnet, sondern vielmehr aufs Glänzendste bewährt sehen, mochte auch seine eigene, frühere Exemplifikation dieses Verhältnisses inzwischen hinfällig geworden und durch Böttticher widerlegt sein, mochte auch die zur Erhebung der Baukunst auf den ästhetischen Rang geforderte „Nachahmung" nicht zwischen ganzen Werken

verschiedener Kunststufen oder Kunstepochen, sondern auf der nämlichen Kunststufe innerhalb eines jeden Architekturwerkes zwischen einzelnen Teilen desselben, nämlich der Kernform und dem zugehörigen Ornamente, platzgreifen. Man braucht sich deshalb gar nicht so sehr mit Streiter darüber zu wundern, daß, als Schelling in Berlin Böttticher persönlich kennen lernte, die „Tektonik" des Letzteren bei dem Philosophen vollste Anerkennung fand: — die „Grundgedanken" dieser „Tektonik" standen eben durchaus nicht, wie Streiter meint, „in scharfem Gegensatze" zu Schellings Architekturauffassung, geschweige denn zu dessen allgemeinen kunstphilosophischen Principien; Böttichers Kunstlehre war trotz des Mangels einer metaphysischen Basis und trotz ihrer eigenartigen Ausgestaltung Geist von dem Geiste der spekulativen Ästhetik.

Für den im „Euphorion" schon an anderer Stelle von mir ausgesprochenen Satz, daß diese spekulative Ästhetik, wenn ihre wortreichen Deklamationen überhaupt einen bestimmten Sinn erlangen sollten, sich unweigerlich genötigt sah, alle Schönheit auf den Reiz des Charakteristischen zurückzuführen, liefert nun gerade Böttticher die schönsten Belege und eben daraus ergeben sich auch die fühlbarsten, am meisten in die Augen springenden Mängel seiner Theorie. Streiter hat leichte Mühe, die Unzulänglichkeit einer Anschauungsweise darzuthun, welche das Wohlgefallen an der Symmetrie als ein selbständiges, nur zuweilen durch den Konflikt mit anderen ästhetischen Interessen zum Schweigen gebrachtes oder unterdrücktes, im Übrigen jedoch notwendiges und allgemeines leugnet und es so wie das Gefallen an reinen, sei es rhythmischen, sei es geometrischen Formverhältnissen überhaupt in die Freude über zutreffende Charakteristik auflösen oder vielmehr durch diese ersetzen möchte. Jene, vom Verfasser als „dürftig" und „äußerlich", auch als „pedantisch" und trocken verstandesmäßig getadelte „Symbolik", welche das Wesen der Böttticherschen Interpretation von antiken Kunstformen ausmacht, greift aber allerdings nicht nur darin fehl, daß sie keine Schönheit außer der des Charakteristischen kennt; sie wird überdies noch verfälscht durch die Annahme, daß statische oder Strukturverhältnisse sich in anorganischer Materie nicht sinnfällig und sprechend offenbaren können, daß die Charakteristik dieser Verhältnisse mithin der Zuhilfenahme organischer Bildungen bedürfe; sie leidet also an der von Streiter, wie es scheint, gar nicht bemerkten inneren Unwahrscheinlichkeit, daß ein mechanisches Gesetz dort, wo es sich faktisch und unmittelbar vollzieht, nicht oder doch nicht in dem Maße sichtbar werde, wie dort, wo man seine Wirkungen bloß vortäuscht, bloß bildlich nachahmt; und sie übersieht endlich vollständig — darauf bezieht sich insbesondere der ihr vom Verfasser gemachte Vorwurf der Äußerlichkeit und trocken pedantischen Verständigkeit — die Triebkräfte jener bedeutsamen und thatsächlich die ganze Baukunst beherrschenden Symbolik, die nicht mit einem aufgelegten oder gezeichneten Ornamente die Funk-

tionen des Kerngebildes, nicht mit halb umgebogenen Blättern den Druck des auf dem Kapitäl lastenden Epistylions und weiteren Oberbaus, mit der Längsfurchung des Stengels einer Doldenpflanze, dem angeblichen Vorbilde der Kannelirung, die Tragkraft der Säule, mit der Wiedergabe der Textur von Gurten und Flechtbändern in Mäandertänien und gestreiften Toris die zusammenhaltende Funktion, die Cohärenz der Gebilde, sondern vielmehr in den leblosen Formen dieser Teile selbst die Regungen des lebendigen Menschen, Spannungs-, Druck-, Widerstands-, Kraftgefühle aller Art ausdrücken will. Diese letztere, von Böttticher völlig außeracht gelassene Symbolik ist aber in der Architektur gerade die Hauptsache, ja sie ist dies so sehr, daß es kaum überraschen darf, wenn ein Architekt von Fach wie der Verfasser sie allein anerkennt und in diametralem Gegensatze zu Böttticher die ästhetische Wirksamkeit aller sonstigen Charakteristik bestreitet.

Damit ist nun aber bereits auf die Einseitigkeit in den kritischen Gesichtspunkten Streiters hingewiesen, — eine Einseitigkeit, welche mit Rücksicht auf die besondere Artung des von Böttticher allein durchforschten und daher auch dessen Kritiker in seine Grenzen bannenden Gebietes nicht sehr empfindlich stört, die aber weit unangenehmer gefühlt würde, sobald der Verfasser seine ästhetischen Principien in einer anderen Kunstsphäre geltend machen wollte. In der That müßte Streiter selbst, hätte er seinen Blick über die Baukunst hinaus in die Regionen der Plastik und Malerei oder ins Bereich der Poesie schweifen lassen, sehr bald zur Wahrnehmung gelangt sein, daß auch den „äußerlichen" Übereinstimmungen, den „Vergleichsbildern", die frei sind von anthropomorpher Stoffbeseelung, ein ästhetischer Reiz innewohnen könne: — jedes durch die Treue, die Ähnlichkeit mit dem Original wirkende Gemälde, jeder der Außenwelt entlehnte hübsche Tropus hätte ihm Beispiele hiefür geboten, und er wäre so nicht bloß von der kleinen, seine Specialkritik freilich nach der Natur des Gegenstandes kaum beeinflussenden Unbilligkeit gegen Böttichers Grundsätze frei geblieben, sondern er würde sich außerdem gehütet haben, die so bedeutungsvolle Unterscheidung Kants zwischen freier oder reiner und anhängender Schönheit, deren Mangel, wie ich anderorts gezeigt habe, bloß darin besteht, daß Kants Begriff der anhängenden Schönheit die charakteristische Wesensdarstellung oder Begriffsverkörperung lediglich als negativen, die Austeilung der Schönheit auf die Dinge beschränkenden statt als positiven, selber schönheitzeugenden Faktor faßt, in geringschätziger Weise zu behandeln und als „ziemlich willkürlich" abzulehnen. Ich habe in meinem Referate über Alts Schrift vom „Charakteristisch-Schönen" das verschiedene Maß von Schönheit, mit welchem wir verschiedene Tiergeschlechter ausgestattet finden und welches durch alle Abstufungen des Formen- oder Farbenreizes von entzückender Schönheit bis zu positiver Häßlichkeit und Widerlichkeit herabführt, als Beweis dafür angerufen, daß es bei der

ästhetischen Schätzung der Dinge die Charakteristik nicht allein thut, und dem völlig entsprechend widerlegt auch Streiter mit dem drastischen Vergleiche zwischen Löwen und Nilpferd, welche doch in der nämlichen Weise die Begriffe ihrer Gattung ausprägen, die Böttichersche Theorie. Aber auch er selbst wäre unschwer zu widerlegen, nicht nur durch Leutemannsche oder Spechtsche Nilpferdbilder, die Jedermann gerne als „schön" preist, sondern auch durch den eigenartigen, zweifellos ästhetischen Reiz, welchen sogar gewisse lebende Exemplare dieser an sich so unschönen Tiergattung auf den kundigen Beschauer ausüben, der die Scheusale „prächtig", „wundervoll", „herrlich" zu nennen kein Bedenken trägt.

Weil Streiter das Hutchesonsche Princip gänzlich ignoriert und nur die Einfühlung, das heißt die durch Steingebilde erweckte Erinnerung an eigene, lustvolle Innenzustände als Quelle der ästhetischen Lust, welche wir aus der Betrachtung von Architekturformen schöpfen, gelten läßt, ist ihm der Effekt jeder andern an Bauwerken wahrgenommenen, jeder nicht animistisch personificierenden Charakterausprägung nur der einer kalten „gedanklichen Prüfung", fällt ihm die Wirkung der „Analogie von Form und Begriff" — Böttichers ungeschickten Terminus „Analogie" behält er wohl absichtlich, um der Genauigkeit in der Wiedergabe der kritisierten Ideen willen, bei — mit „dem verstandesmäßigen Erfassen" dieser „Analogie" zusammen, und so wird es ihm nun freilich nicht schwer, von dem Unsinnigen der Vorstellung zu überzeugen, daß etwa in solchem „Erfassen" schon der „ästhetische Genuß bestehe". Allein eben mit der Prämisse, wornach die „Analogie" nur vom Verstande geprüft werden und nicht zugleich ganz unmittelbar aufs Gefühl wirken könne, wornach also die Association mit den Gedanken des Wohlgefühls leichter, angenehmer oder kräftiger Körperbewegungen allein geeignet sei, ästhetische Lust zu erregen, begeht er offenbar eine Verwechselung, deren Gefährlichkeit, wie gesagt, noch weit größer erschiene, wenn er sich über die Grenzen der Architekturästhetik hinauswagte. Den Wert der Einfühlung für den ästhetischen Genuß herunterzusetzen, ja gänzlich in Abrede stellen und die Schätzung von Schönheit und Häßlichkeit auf objektives Raisonnement statt auf Lust- und Unlustgefühle gründen, bleibt noch immer zweierlei; mit dem ersteren Irrtum würde ein sehr wichtiges, die Schönheit zahlreicher Kunstwerke und Naturbildungen erklärendes Princip verkannt oder in seiner Bedeutung verkleinert, mit dem letzteren das ganze Fundament der Ästhetik überhaupt zertrümmert und umgestoßen. Ob Böttticher auch in diesen ungleich schwereren Irrtum verfallen sei, ob er wirklich, wie Streiter meint, „an eine Schönheit des ‚Dings an sich'" gedacht und damit jenes metaphysischen Objektivismus sich schuldig gemacht habe, den gründlich und endgiltig abzuthun die erste Aufgabe für jede wissenschaftliche Ästhetik ist, soll hier nicht untersucht werden; — die Zeit, in welche die Entwicklung seiner Grundideen fiel, der universelle, nicht bloß auf ästhetischem Ge-

biet durchgeführte Objektivismus der spekulativen Philosophie, welche damals blühte, und daneben seine eigenartige wissenschaftliche Thätigkeit, die ihn zwang, eine solche Masse historischer Thatsachen zu sammeln, sich anzueignen und zu verarbeiten, daß die zeitraubende, wenig Muße zur philosophischen Meditation übriglassende Bewältigung dieses Wustes von Material ihm selbst bei hervorragender philosophischer Anlage es sehr erschwert hätte, zur Einsicht in die schlimmsten Mängel der Schelling-Hegelschen Denkweise vorzudringen und über die subjektive, gefühlsmäßige Basis aller ästhetischen Beurtheilung volle Klarheit zu gewinnen, diese Umstände lassen es recht wohl möglich erscheinen, daß sich die Sache so verhält, wie Streiter annimmt. Aber völlig im Unrecht ist dieser, wenn er mit seinen Ausführungen den Schein erregt, als müßte Jeder, der die Schönheit aus der einfachen „Analogie" von Form und Begriff entspringen läßt, sie damit auch schon für ein „Ding an sich" erklären und als würde der notwendige Anteil des auffassenden Geistes an dem Eindrucke des Schönen erst dann gebürend anerkannt, wenn man sich zur Meinung bequemt, daß bei sämtlichen ästhetischen Schätzungen ohne Ausnahme durch die Einfühlung, die anthropomorphistische Verschmelzung des Gegenstandes mit den Ideen von Leben, Persönlichkeit und menschlicher Kraftäußerung das Gegenstandsbild verändert, umgewandelt werde. Entspringt nämlich das Schöne aus der Analogie mittelst der Lustgefühle, welche die Wahrnehmung der an sich freilich „objektiven" Übereinstimmung in uns wachruft, dann bedarf es keiner Annahme weiterer Modelungen des Dinges durch den auffassenden Geist, um sich vor der Gefahr des Sturzes in den unkritischen Objektivismus zu schützen, dann ist schon eben das Gefühl jenes von Streiter verlangte „etwas", das „unsere Auffassung zu der am Dinge selbst fertig gegebenen Schönheit" „hinzuthut". Mit anderen Worten: wer einräumt, daß die Lust ästhetischer Beschauung noch aus anderen Quellen hervorfließen könne als aus dem Gedächtnis an die Lust eigener Körperthätigkeit, der hat es nicht nötig, zur Überwindung des ästhetischen Objektivismus die Hilfe des Einfühlungsprincips herbeizuholen.

So korrekt und unanfechtbar es daher auch sein mag, die verdächtige Nähe der spekulativen Ästhetik zu betonen, worin sich die ganze Böttichersche Kunst- und Schönheitslehre zu halten scheint, so ist doch, mindestens von Streiter selbst, ein stringenter Beweis nicht erbracht worden, daß Böttticher alle und zwar gerade die ärgsten Mißgriffe dieser Ästhetik mitgemacht, daß er namentlich auch den Wahn eines an sich und unabhängig von den Gefühlen, die es weckt, vorhandenen Schönen geteilt habe. Wenn der Verfasser hierüber anderer Meinung ist, so liegt das, wie gezeigt, an der teilweisen Beengtheit seiner eigenen ästhetischen Theorie. Erscheint Böttticher als ein viel zu exclusiver Vertreter des Princips des Charakteristischen oder des Princips der „relativen Schönheit" wie

sein erster Entdecker Hutcheson es nannte, so ist umgekehrt der Kritiker der „Tektonik der Hellenen“ blind für die Bedeutung echter Charakteristik und verficht derselbe mit gleichfalls unhaltbarer Ausschließlichkeit das Einfühlungs-, das anthropomorphistische Associationsprincip.

Wie aber das erstere Princip gleichsam von selbst zu jener Umbildung und Ergänzung drängt, welche ihm in dem Einfühlungsgedanken zu teil und mittelst deren es erst befähigt wird, von der besonderen Schönheit der Architekturformen wirkliche Rechenschaft zu geben, das hat sich in einer wissenschaftsgeschichtlichen Thatsache geoffenbart, an die zu erinnern Streiter im Interesse der Vertheidigung seines Standpunktes nicht hätte unterlassen sollen. Hermann Hettner, dessen „Vorschule der bildenden Kunst der Alten“ eingestandenermaßen großenteils auf Bötticher-Studien ruht, ist ein klassischer Zeuge dafür, daß die Grundauffassung der „Tektonik“ nicht genügt, wenn sie nicht mit der Einfühlungsidee verbunden oder in diese übergeführt wird. Mag für Hettner selbst solche Überführung auch noch besonders erleichtert und begünstigt worden sein durch das Ausgehen von einer Philosophie, welche die anthropomorphistische Funktion der Einbildungskraft in ihrer ganzen Tragweite aufzudecken und bis in die abstraktesten Begriffsfassungen der spekulativen Metaphysik hinein zu verfolgen geradezu als ihre Hauptaufgabe betrachtete und welche sich darum noch lieber den Namen der „Anthropologie“ als den der „Wirklichkeitsphilosophie“ beilegte, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß schon der allgemeine Gedanke der architektonischen Symbolik selbst, sobald er einmal aufgetaucht ist, über kurz oder lang statt des Inhaltes, den ihm Böttticher zunächst gab, oder wenigstens noch neben demselben sich mit dem Vermenschlichungs-, dem Stoffbeseelungsprincip zu erfüllen trachten wird. In Hettners „Vorschule“ findet sich zwar keine gesonderte Heraushebung und theoretische Erörterung, aber eine so vollendete Anwendung und Durchführung dieses Princips, daß diejenigen Stellen der Streiterschen Schrift, worin eine Deutung der architektonischen Schönheit im Sinne der Einfühlungsidee versucht wird, sich thatsächlich wie eine freie Reproduktion der um 49 Jahre älteren Ausführungen Hettners lesen. Würde Lotze erst in der „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“, auf welche Streiter allein Bezug nimmt, die Einfühlungstheorie entwickelt und nicht schon in einer kleinen Schrift aus dem Jahre 1847 „Über Bedingungen der Kunstschönheit“, also ein Jahr vor Hettner, seine diesbezüglichen Anschauungen gekennzeichnet, die Bedeutung der Association von Kunstformen mit den Ideen menschlicher Zustände für die Ästhetik in der feinsinnigsten, geistvollsten Weise dargelegt haben, so würde in der That nicht ihm, sondern dem Verfasser der „Vorschule“ die Ehre gebüren, zuerst mit besonderem Erfolge die unwillkürliche und meist gar nicht zum Bewußtsein kommende, erst der geschärften Selbstbeobachtung merkbar werdende Anknüpfung jener Gefühle, welche die

mannigfachen Regungen und Kraftleistungen unserer Glieder begleiten, an die Bilder architektonischer Formen als Erklärungsgrund für den Eindruck solcher Formen benützt, mithin die Position, welche Streiter einnimmt, gewissermaßen für die neuere Kunstphilosophie erobert zu haben.

Macht jedoch der Verfasser nach dem früher Gesagten die Ideengemeinschaft zwischen Böttticher und der spekulativen Ästhetik in gewisser Hinsicht vielleicht noch größer als sie thatsächlich ist, so scheint ihm andererseits wieder dann und wann der höchst prägnante Ausdruck der Schelling-Hegelschen Geistesrichtung zu entgehen, welcher sich in einzelnen Lehren der „Tektonik" zu erkennen giebt. So nimmt er es z. B. ohne Einsprache und Bedenken hin, daß Böttticher mit dem öffentlichen Leben des dorischen Stammes, einem Leben, „in welchem das private ganz aufgeht", nicht bloß, was ja noch anginge, das Vorhandensein einer einzigen Gattung von Gebäuden: „öffentlicher Monumente", sondern auch an diesen gleichartigen, einheitlich gebildeten Bauwerken selbst die wenig ausgesprochene Individualität der Teile, die Gebundenheit sämtlicher Glieder durch das Ganze des Bauwerkes in notwendigen Zusammenhang bringt und daß er ebenso die Freiheit, Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit der Formen, die vor ihm schon von Solger bemerkte und hervorgehobene Selbständigkeit und organische Lebendigkeit der Teile bei den ionischen Bauten ohneweiters, ganz von selbst, gegeben sein läßt mit dem Individualismus des ionischen Nationalcharakters, der sich zum Charakter der Dorier wie das heiter bewegliche Weib zum strengen, ernsten Mann verhielte. Und doch läßt sich kaum an einem Beispiele der verhängnisvolle Einfluß der Hegelschen Methode besser, lehrreicher darthun als an diesem; doch gehört die fragliche Deduktion Böttichers zu den schönsten Fällen jener spielenden, heimlichen Begriffsvertauschung, jener Verdrängung der logischen Folgerung durch die oft recht weit hergeholte Analogie, welche Hegel zur höchsten Meisterschaft ausgebildet hat und die in so hohem Maße besticht, so sehr den Eindruck des Geistreichen und selbst Tiefen macht, während sie im Grunde doch nichts als Regsamkeit der Phantasie mit einem gleichzeitigen, beträchtlichen Mangel an Schärfe und Genauigkeit bedeutet.

Eine Art Nebengewinn, den man bei Lektüre der Streiterschen Schrift einheimst, ist die Belehrung über einen sehr interessanten Vorgänger Böttichers, den Kasseler Professor L. H. Wolff, von dem auch Böttticher selbst aller Wahrscheinlichkeit nach angeregt worden ist. Wolff hat in einer 1834 erschienenen Schrift: „Beiträge zur Ästhetik der Baukunst, oder die Grundgesetze der plastischen Form, nachgewiesen an den Hauptteilen der griechischen Architektur" mehrere ästhetische Gesetze der Baukunst aufgestellt, und eines darunter, „die Notwendigkeit von Vorbereitungen und Vermittlungen", erinnert, wie Streiter mit Recht andeutet, so sehr an Böttichers berühmtes System der „Junkturen", daß man den Gedanken

an die erwähnte Anregung wirklich kaum von sich weisen kann. Jedoch ist die Fassung des Gesetzes bei Wolff, wie Streiter ebenfalls richtig bemerkt, ohne Frage rationeller als der von Böttticher arg mißbrauchte Junkturenbegriff, in dessen Handhabung von Seiten seines Urhebers solche Willkür zu Tage trat, daß von genau entsprechenden Teilen, wie den Plinthen der Säulen und dem Trachilus bei Säulenfüßen ohne Plinthen, die einen (der Trachilus) als Junkturen, die anderen (die Plinthen) als Mittel der „Trennung" (hier vom Krepidoma als gemeinsamem Stylobaten, an dessen Stelle eben die Plinthe als besonderer Stylobat für jede einzelne Säule treten sollte) aufgefaßt wurden, ja daß Böttticher für die ganze dorische Kunst, im Einklang mit seiner zuvor charakterisierten Gesamtauffassung derselben, einen Typus von Junkturen ersinnen konnte, welche überhaupt nicht ein Stück des Bauwerkes mit den sich daran schließenden Stücken, sondern vielmehr jedes Glied mit dem Ganzen zu vermitteln die wunderliche und schwer verständliche Aufgabe hatten.

Abgesehen davon, daß das Eingehen auf kunstgeschichtliche Details sich von selbst an einem Orte verbietet, wo außer Fragen der Poetik nur solche von allgemein ästhetischem Interesse behandelt werden sollen, muß es natürlich dem Archäologen und Kunstgelehrten von Fach überlassen werden, Streiters Kritik der Böttticherschen Ansicht von den hauptsächlichen Kunstformen des griechischen Tempelbaues und seine gelegentlichen eigenen Ausführungen über manche dieser Kunstformen, wie sie der siebente Abschnitt, der umfänglichste des Buches, enthält, zu prüfen. Aber den Geist wissenschaftlicher Besonnenheit, den diese Ausführungen athmen, spürt wohl auch der Nichtfachmann und ihn kann also mit gutem Gewissen auch derjenige rühmen, welcher sich ein Urteil über die von Streiter zur Sprache gebrachten Einzelheiten nicht erlauben dürfte. Mit derselben scharfen Kritik, welche der Verfasser an Böttichers „Tektonik der Hellenen" übt, begegnet er auch den Aufstellungen der Neuesten, der Zeitgenossen, und zwar fertigt er nicht nur fast handgreifliche Verkehrtheiten und Schrullen, wie Goodyears Herleitung der gesamten Ornamentik des Altertums von dem Lotosornament der Ägypter, mit überlegener Ruhe ab, sondern kehrt er sich auch gegen plausiblere und in gutem Ansehen stehende Lehren, wie die von Fenger und Prisse d'Avennes vertheidigte, insbesondere auf die Gleichheit der Bemalung gestützte Abkunft der dorischen Kymatien von der ägyptischen Hohlkehle, wenigstens insoweit, als man etwa solche Anschauungen unter Verkennung ihrer doch immer noch hypothetischen Natur und mit Nichtbeachtung entgegenstehender Facta für sicher begründete Erkenntnisse, also mehr oder minder ansprechende Vermutungen für erwiesene Thatsachen ausgeben möchte. Der allgemeine Kanon, welchem er dabei folgt: homogene Kunstformen verschiedener Zeiten und Länder, die nach den überall geltenden psychologischen Gesetzen autochthon und unabhängig von einander entstanden sein können,

nicht sofort auf historische Zusammenhänge zu beziehen, nicht in allen Fällen für die Übereinstimmung der Erscheinungen statt der inneren Gesetzmäßigkeit die äußere Tradition verantwortlich zu machen, ist gewiß in hohem Grade löblich. So darf man der Erfüllung des Versprechens, welches er zum Schlusse seiner Schrift giebt, wohl mit Spannung entgegensehen und von der angekündigten „zusammenhängenden Entwicklung" der Gedanken, die er hier nicht positiv und systematisch, sondern nur in Form kritischer Reflexionen vertragen konnte, in „einer neuen Architekturästhetik" das Beste erwarten, zumal, wenn es ihm noch gelingt, sich von der oben gerügten Einseitigkeit frei zu machen und die Erkenntnis zu gewinnen, daß auch das animistische Associations- oder Einfühlungsprincip bei all seiner Bedeutung für das richtige Verständnis der Kunstwirkungen überhaupt und namentlich der architektonischen Schönheiten, in der Ästhetik nicht alleinseligmachend ist. Um aber dies zu erreichen, um alle Beschränktheit der Auffassung los zu werden, braucht er nur die auf kunstgeschichtlichem Gebiete von ihm selbst so eindringlich erhobene Warnung vor Dogmatismus, Übertreibung, Voreiligkeit und Ausdehnung an sich wahrer Sätze über die Grenzen hinaus, innerhalb deren sie allein Geltung beanspruchen dürfen, auch auf ästhetisch-philosophischem Gebiete zu beherzigen.

Graz. Hugo Spitzer.

Dessoir M., Das Kunstgefühl der Gegenwart. (Westermanns illustrierte Deutsche Monatshefte. 40. Jahrgang, Heft 475 und 476. April und Mai 1896.)

Obgleich diese aus vier kleineren Aufsätzen zusammengesetzte Schrift nicht selbständig veröffentlicht worden, sondern nur als Beitrag für Westermanns Monatshefte erschienen ist, verdient sie doch um ihres Gegenstandes willen eingehendere Berücksichtigung. Zwar ist der Gegenstand nicht derjenige, welchen Mancher vielleicht auf Grund des Titels erwarten könnte. Läßt nämlich die Überschrift: „Das Kunstgefühl der Gegenwart" vermuten, daß eine psychologische Analyse unseres aus so zahlreichen und verschiedenartigen Quellen entspringenden Kunstgenusses geboten werden soll, eine genaue Vorweisung der einzelnen Faktoren, in welche sich für die schärfere Betrachtung die Freude des ästhetisch gebildeten modernen Menschen an der Schönheit von Kunstwerken auflöst, so liegt doch thatsächlich nichts dergleichen in dem Plane des Verfassers. Seine Untersuchungen, mehr extensiver als intensiver Art, beabsichtigen nicht sowohl eine Definition, als vielmehr eine Division des Begriffes vom „Kunstgefühl", sie richten sich nicht auf das, was den mancherlei verschiedenen Formen des Kunstgenusses gemeinsam ist, was diesen Genuß überhaupt begründet, sondern auf eben die Verschiedenheiten, welche sie nach Wesen und Ursprung zu erfassen suchen. Und zwar fesseln unter

diesen Verschiedenheiten die Aufmerksamkeit Dessoirs wiederum nicht diejenigen, welche in der Zugehörigkeit der Kunstwerke zu den verschiedenen alten, wenn man will, objektiven Gattungen ihren Grund haben, welche sich also daraus ergeben, daß ein Drama notwendig andere Gemütskräfte anspricht als ein einfaches Lied, dieses andere als ein Gemälde und ein Gemälde andere als ein Werk der Architektur, sondern in erster Linie die Differenzen, wie sie innerhalb der nämlichen Gattung durch den Widerstreit der Schulen oder der künstlerischen Richtungen bedingt werden. Um das „Kunstgefühl" der einzelnen, jetzt herrschenden Richtungen handelt es sich. In dem Gewirre der mannigfaltigen, einander vielfach durchkreuzenden und doch wieder friedlich zusammengehenden, oft sogar in einer und derselben Person gleichzeitig verkörperten Kunstbestrebungen unserer Zeit will Dessoir die treibenden Motive suchen, durch welche die krausen Erscheinungen verständlich werden; er will all diese bunt durcheinanderwogenden Tendenzen der Reihe nach, Stück für Stück, lostrennen aus dem Zusammenhange mit den übrigen, sie in ihrem Hauptcharakter näher bestimmen, ihre Beziehungspunkte prüfen und es so erklären, warum die eine die andere ablöst oder wie trotz aller inneren Heterogeneität diese mit jener eine faktische Verbindung eingehen kann.

Einer solchen Aufgabe gewidmet, enthält nun Dessoirs Abhandlung manche eigenartige Gedanken, die sich noch leichter herausheben und kennzeichnen ließen, wenn nicht einerseits der Verfasser durch sein Streben nach höchster Vollständigkeit, durch den Eifer, sämtliche typische Erscheinungen der modernen Kunst, wo nicht zu schildern, so wenigstens skizzenhaft mit flüchtigen Strichen anzudeuten, zu einer die Übersicht störenden Anhäufung von Details und mitunter sogar zum Hineinstopfen von Einzelheiten in die Darstellung an Orten, wo sie offenbar nicht hingehören, verleitet würde und wenn nicht andererseits die manchmal etwas preciöse und gesuchte Sprache, welche fast mit Absicht an Stelle des üblichen, zutreffenden Ausdruckes einen minder passenden, entlegeneren wählt, das Erkennen dessen, was Dessoir im Grunde eben will, zuweilen erschwerte. Indes bleiben durch das Gewimmel von kunst- und litterarkritischen Bemerkungen hindurch noch immer gewisse große Züge des Gedankenganges sichtbar und verdeckt alles geistreiche Schillern der Diktion nicht die Farbe gewisser Grundansichten.

Zu diesen Ansichten gehört vor allem die in dem ersten Stücke: „Der Naturalismus" entwickelte Vorstellung, daß die naturalistische Bewegung, deren Wellen auch noch das Kunstleben der jüngsten Zeit, wenn schon mit verminderter Intensität, aufrühren, zwar durch die moderne Weltansicht begünstigt, in Wahrheit aber nicht durch diese Weltansicht und die Erfolge der Naturwissenschaft, sondern durch das Bedürfnis, endlich einmal aus den alten Geleisen herauszukommen und neue Bahnen einzuschlagen, durch den Überdruß also an der bisherigen Kunstübung ins

Leben gerufen wurde. „Je freier man sich nämlich von einer Tradition macht," erläutert Dessoir, „desto sicherer greift man auf die Natur zurück, und umgekehrt verliert man desto schneller die Berührung mit der Natur, je ausschließlicher man in den gewohnten Formen fühlt. Diesem Gesetze entsprechend kamen die von der alten Kunst Unbefriedigten fast willenlos zur Nachahmung der Natur". So erscheint denn dem Verfasser an der naturalistischen Kunstreform eben das Reform-, das Neuerungsstreben selbst, der zunächst eines bestimmten Inhaltes entbehrende Drang nach Veränderung als das Primäre, die besondere Art der Neuerung dagegen als sekundär und untergeordnet. Daß er bei einem ziemlich weitgehenden Entgegenkommen und namentlich einer sehr warmen Anerkennung gewisser technischer Fortschritte, welche der Naturalismus angebahnt hat, doch wenigstens die Übertreibungen der Richtung verurtheilt, ist ebenso selbstverständlich, als daß er die Theorie der neueren Schule, deren Centralpunkte er mit Recht in der Wahrheitsforderung und der Lehre vom Milieu findet, nicht gelten läßt.

Handelt es sich aber bei der naturalistischen Praxis im Gegensatze zu den Ansprüchen der Theorie weniger um eine vollkommene Wirklichkeitsnachbildung als „um eine neue zeitgemäße Technik", so läßt sich auch leichter verstehen, wie auf dem Gebiete der Poesie, mit welchem der zweite Abschnitt: „Der Umschwung in der Litteratur", sich des näheren beschäftigt, dieser Naturalismus scheinbar ins gerade Gegenteil, in den äußersten lyrischen Subjektismus, die reinste Stimmungspoesie umschlagen konnte: — die psychologische Dichtung, welche Seelenzustände und deren Entwicklung mit derselben peinlichen Genauigkeit und Subtilität zeichnet, die der eigentliche Naturalismus auf die Zeichnung der sinnfälligen Dinge verwendet, stellt gleichsam den Übergang dar und vermittelt zwischen den Extremen. „Der geschärfte Wirklichkeitssinn," sagt Dessoir, „wandte sich nach innen, fand dort Vorgänge, die er mit wissenschaftlicher Genauigkeit beschreiben zu können vermeinte, und gelangte zur anschaulichen Hervorhebung persönlicher Eigenarten. An Stelle des Proletarierelends traten die Leiden feinerer Naturen: der im Fluge Gehemmten oder rücksichtslos Zertretenen oder langsam Verblutenden; die Schilderung des Außen wurde durch eine ganz ähnlich geartete Schilderung des Inneren ersetzt." War jedoch einmal das Seelische, Innere wieder zu seinem Rechte gekommen, war das Gefühl, die Leidenschaft als der vornehmste, ja als der eigentliche Stoff der Poesie anerkannt, so blieb man auch bei jener psychologisch zergliedernden Kunst nicht stehen; der analytischen Art trat eine andere an die Seite, welche Dessoir die analogische nennt, — eine Methode, die nur ausgeht auf das Erwecken von Stimmungen und für welche die äußeren Dinge, Handlungen und Vorgänge so gleichgiltig werden, daß sie sich nicht scheut, in ihren Schilderungen ein Objekt willkürlich mit einem anderen, ganz ungleichartigen zu vertauschen, wenn nur

der Stimmungseffekt beider derselbe ist. Vom Symbolismus, mit welchem man häufig diese analogische Methode identificiert hat, will sie Dessoir dadurch geschieden wissen, daß sie nicht Allgemeines, Begriffliches durch Einzelnes, Anschauliches, sondern eine konkrete Erscheinung durch eine andere konkrete, die aber gleich aufs Gefühl wirkt, wiedergiebt oder durch ein Bild mittelst der ihm innewohnenden Stimmung eine Fülle emotionell verwandter Bilder erzeugt. Und indem man nun schon so weit vom Gegenständlichen, Stofflichen ab- und ins rein Subjektive hineingerathen war, konnte man leicht auch dahin kommen, auf die ja gleichfalls eminent stimmungsvollen Worte und Reimklänge das Schwergewicht zu legen, so daß am Ende einer Entwicklungsreihe, die mit dem entschiedensten und rücksichtslosesten Objektivismus beginnt, eine hyperformalistische, weil in bloßen Rhythmen und Reimen schwelgende Lyrik steht. Da indes die Rhythmen und Reime zum Ganzen der Sprache gehören, unabtrennbare Teile derselben und aus diesem Mutterboden herausgerissen gar nicht denkbar sind, so hat nach Dessoirs Meinung „die abgöttische Verehrung des bloßen Klanges" auch ihr Gutes: „Sie führt zur Sprache der Volksgenossen und damit zu dem im Frühnaturalismus erstickten Heimatgefühl."

Dieses besondere Verhältnis gilt natürlich bloß für die Lyrik. Auf dem Gebiete des Dramas würde sich die Revolution, welche die modernen Kunsttendenzen auch hier zur Folge gehabt, vornehmlich in einer anderen Fassung und Behandlung des Tragischen offenbaren. „Wir wollen," versichert Dessoir, „keine Weltordnungstragödie, sondern das tiefere Gefühl, daß der wahnwitzige Karneval des Lebens ? selbst durch den Tod nicht verändert wird. Schuld, Überhebung, Heroismus, göttlicher Wille, sittliche Macht ? sind orthodoxe Begriffe vergangener Zeiten. An die Stelle der verwaschenen ‚poetischen Gerechtigkeit' trete die einfach-tiefe Erkenntnis vom unabänderlichen Schicksal und lebenerfüllenden Leid."

Verdankt man dem Naturalismus wertvolle technische Errungenschaften, so muß nach dem Verfasser „der Gewinn der antinaturalistischen Bewegung" „die strenge Scheidung von Kunst und Wissenschaft sein". Der Neu-Idealismus würde der Kunstentwicklung einen nützlichen Dienst geleistet und nicht umsonst in ihren Gang eingegriffen haben, wenn er der Einsicht zum Durchbruche verholfen hätte, daß die von Taine und Zola verlangte Charakteristik der Dinge und Erscheinungen „mehr ein wissenschaftliches als ein künstlerisches Bedürfnis" befriedigt; mit dem Schwinden der Prätention, daß die Kunst auch „unserem Wunsche nach möglichst klarer Erkenntnis" entgegenkomme, würde aber auch die thörichte Selbstüberhebung der Poeten beseitigt, die sich nicht mehr für die berufensten oder gar allein berufenen Lehrer der Menschheit halten dürfen. Indem Dessoir als Kriterien der specifisch modernen Dichtung noch das Vorwalten des Erotischen im Roman, den Aristokratismus und Feminis-

mus, welcher insbesondere „auf das der Herde fremde Raffinement in Qual und Schmerz“ das Augenmerk richtet, und die sogar in der äußeren Ausstattung der Bücher sich kundgebende, oft geradezu tolle Originalitätssucht anführt, läßt er merken, daß er gleichwohl nicht alle Formen, unter welchen der künstlerische Zeitgeist in die Erscheinung tritt, gutzuheißen vermag, und sein Hinweis auf Baudelaire, der das Publikum so „verschwenderisch mit Verirrungen und Langeweile“ traktiert, auf die grundsätzliche Nebelhaftigkeit der Dekadenten und ihre Sucht, „die Empfindungen der niederen und subjektivsten Sinne“ zu zerfasern, ihre Ausnützung pathologischer Klang- und Farbenwirkungen, ihre ganze „Poesie des Lasters und Überdrusses“, — der Hinweis auf alles das hat vielleicht wohl auch den geheimen Zweck, zu zeigen, wie der vom Naturalismus so weit abgekommene Subjektivismus der Modernsten mit seinen letzten Zweigen schließlich doch wieder zu dem Stamme zurückbiegt, aus dem anfänglich die fin-de-siècle-Poesie entsprossen.

Ein weiterer Aufsatz: „Der Fortschritt in den bildenden Künsten und in der Musik“ giebt eine Übersicht über den dermaligen Stand aller Künste mit Ausnahme der Dichtkunst. Wie viel da in dem knappen Raume von circa 19 Spalten zusammengedrängt ist und zusammengedrängt werden mußte, kann man sich vorstellen. Dessoir bezeichnet die Prärafaeliten und die Japaner als diejenigen, welche auf die bildende Kunst der Gegenwart den entschiedensten Einfluß genommen, hebt das Vorherrschen der Farbe über die Zeichnung als charakteristisch für die moderne Malerei heraus, sieht in den Versuchen, „verschiedene Arten von Farben“, wie Pastell und Aquarell, zu mischen, ein Zeugnis für dieses dominierende Streben nach Farbenschönheit, welchem sich nur die das Sinnliche „zu Gunsten geistiger Vertiefung“ zurücksetzende Radiertechnik Klingers nicht fügen würde, begrüßt die Anfänge einer „Raumkunst“, welche die „Konstruktion des Saales, Wanddecoration, Beleuchtung, Rahmen und Bildinhalte zu einer Einheit verschmelzen“ will, findet aber, daß die selbständige Architektur „von der früheren Abstraktheit der Formensprache“ immer mehr „zu eindringlicher Charakteristik“ fortgeht, tadelt das Zusammenkoppeln plastischer und architektonischer Werke und das Aufpfropfen jener auf diese, wie es sich bei Grabmälern so häufig beobachten läßt, als Hinausgreifen der Skulptur „über ihre natürlichen Grenzen“, beklagt im Gegensatze dazu das Verschwinden des Reliefs und den angesichts unserer heutigen theoretischen Einsichten, namentlich unserer Kenntnis von der Plastik der Alten ganz unbegründeten Mangel an Mut, sich auf Versuche mit polychromer Skulptur einzulassen, rühmt einerseits die erfreuliche Entwicklung des Kunstgewerbes und entrüstet sich andererseits über den „erschreckenden Tiefstand“ der ästhetischen Gestaltung des Lebens und giebt schließlich von unseren musikalischen Zuständen eine im Verhältnis zum Umfang der ganzen Studie sehr ausführliche Schilderung, die in all ihren Einzelheiten be-

greiflicherweise nur der musikalisch Gebildete zu würdigen vermöchte. Das Interesse aber, welches Dessoir gerade der Kunst der Musik entgegenbringt, ist kein zufälliges, die Sorgfalt, womit er ihre Erscheinungen darstellt, keine Willkür oder kein Compositionsfehler; ihre Bevorzugung ergiebt sich vielmehr aus seiner Überzeugung, daß sie „die leuchtende Höhe" der Künste überhaupt vorstellt und daß darum „gegenwärtig alle Künste den Bedingungen der Musik zustreben".

Und diese Überzeugung, in der mithin der Verfasser auch die allgemeine künstlerische Grundüberzeugung der Gegenwart erblicken zu dürfen glaubt, formuliert nun der Beginn des vierten Aufsatzes: „Die neuen Ideale im Zusammenhang des Geisteslebens" noch näher. „Eine schönheitrunkene Umformung ins Musikalische ersehnt" nach Dessoirs Versicherung „der Zeitgeist". Die bildenden Künste möchten „Richard Wagners Ideal" „ins Unbewegliche und Lautlose" übersetzen; den modernen Dichtern „steht das Umschleierte höher als das beleidigend Klare, Hinfälligkeit höher als rohe Gesundheit, weibliche Feinfühligkeit höher als männliches Dreinschlagen"; sie sind „Lyriker unter jeder Maske"; ja, sie gehen, indem sie die Sprache „schlechthin zum Niederschlag der Musik" machen wollen, Dessoirs Meinung zufolge viel weiter als billig; sie vergessen, daß jede Sprache „bekannte Dinge in Vorstellungsformen auszudrücken, die Musik aber Eindrücke von etwas Unbekanntem und Ungreifbarem zu geben" hat. Das Musikalische aber würde dem Verfasser zufolge einen „aristokratisch-künstlerischen Charakter" mitbedingen, welcher sich auch in der Kritik geltend macht, welchen der moderne Mensch, dessen Wesen man mit dem Ausdrucke „Entartung" zu kennzeichnen gesucht hat, überhaupt nicht verleugnet und welcher sich vermöge seines Kultus der Persönlichkeit, seiner Betonung des Individuellen unverträglich erweist mit jener Alles unter die Herrschaft der universellen Gesetze beugenden positivistischen, naturwissenschaftlichen Weltanschauung, auf deren Grunde die naturalistische Kunst und Poesie seinerzeit erwachsen. Diese Vorstellung von dem inneren Gegensatze zwischen dem Positivismus und der modernen aristokratischen Kunst, die wieder so ganz sich „der Persönlichkeit" verschwört, läßt Dessoir an seine Charakteristik des heutigen Kunstlebens auch die Vorführung einzelner Erscheinungen aus der jüngsten Wissenschaftsgeschichte anknüpfen, die, wie der Neovitalismus, wirklich als Zeichen einer Reaktion gegen den wissenschaftlich-positivistischen Geist in kulturhistorischer Hinsicht bedeutsam sind oder, wie Ostwalds Vertauschung der materiellen Atombegriffe mit dem „energetischen" Gedanken, wenigstens den Schein vortäuschen, als fügten sie sich gleichfalls dieser rückläufigen Bewegung ein.

Interessant ist nun die eigene Stellungnahme Dessoirs in dem von ihm behaupteten Streit zwischen dem künstlerischen Personalismus und der naturwissenschaftlichen Denkweise. Auf große Sicherheit kann seine Haltung nicht Anspruch machen. Wenn er den Hyperpersonalismus keines-

wegs billigt, so scheint er doch andererseits auch nicht geneigt, sich auf den festen Boden der positiven Weltansicht zu stellen, und so, wie er im Ganzen die das Individuelle unterdrückende Richtung aus der mechanisch-kausalen, naturwissenschaftlichen Weltansicht entspringen, die übertriebene Hervorkehrung des subjectiven, persönlichen Momentes aber im Sinne des Neuidealismus und der antipositivistischen Bestrebungen wirken läßt, so bringt er umgekehrt wieder und noch dazu an einem für das Resultat seines Gedankenganges entscheidenden Punkte die „Losung" der „Diesseitigkeit", die Auffassung, der „jede Anerkennung einer allgemeinen Geistigkeit als Verirrung" erscheint, mit der Wertschätzung des Individuellen, Persönlichen im Zusammenhang, dessen Bedeutung der frühere, für „die Not des Einzeldaseins" blinde Idealismus verkannt hätte. Fehlt es aber auch im Bereiche der „Diesseitigkeit" nicht an Raum für die Pflege des Persönlichen und darf der Verfasser mit Recht gerade den einstigen Supernaturalismus und Panlogismus beschuldigen, „eine verflachende Universalkultur" angestrebt zu haben, besteht also jene Verbindung zwischen Kunstaristokratismus und Antipositivismus wohl vielleicht de facto, aber nicht de jure, dann sieht man nicht recht ein, weshalb Dessoir gleichwohl, freilich nur mit halben, unbestimmten Worten, der Diesseitigkeit den Krieg erklärt. Eucken ist ihm der Führer, der aus der Wüste der positiven, wissenschaftlich begründeten Weltansicht in das gelobte Land führt, wo „allgemeine", „geistige" Mächte herrschen. Aber was sind das für Mächte? Dessoir sagt es mit aller nur zu wünschenden Klarheit: „Die Naturgesetze und der Staat sind solche geistigen (somit thätigen und relativen) Größen, die nur wirklich erlebt zu werden brauchen, um uns über den beschränkten Objektivismus und Subjektivismus hinwegzuhelfen." Wie? frägt man sich neuerlich erstaunt, die Naturgesetze, um deren unbedingter, rückhaltsloser Anerkennung willen der Positivismus gerade den Vorwurf über sich ergehen lassen mußte, die Persönlichkeit zu erdrücken und zu ersticken, und der Staat, die Gemeinschaft, welcher kein philosophisches System je sorgsamere Berücksichtigung gewidmet als dasjenige, welches zuerst den Namen des Positivismus in seiner heutigen Bedeutung sich beigelegt hat und durch dessen Erfolge dieser Name erst zum Ausdrucke einer typischen, vielverbreiteten, in der Geschichte der Philosophie immer wieder hervortretenden Denkweise geworden ist, — die Naturgesetze und der Staat sollen hinausführen über das Gebiet des Diesseits und dazu nöthigen, an ein „Reich der Geistigkeit" zu glauben, das „sich über dieser armen Erde der Dinge und Einzelmenschen wie ein alles überdeckender Himmel" wölbt?! Schweben die Naturgesetze denn wirklich über den Dingen und walten sie nicht vielmehr bloß in dem aus zahllosen Einzeldingen sich zusammensetzenden Universum? Erfordert die Gleichförmigkeit des Geschehens, die begriffliche Einheit in den Erscheinungen der Welt denn mit Notwendigkeit die Annahme eines wirklichen, dinglichen Eins,

dessen Wohnsitz, weil diesseits die gleichen Vorgänge sich an sehr verschiedenen, oft weit von einander getrennten Orten und zu sehr verschiedenen, oft weit auseinanderliegenden Zeiten abspielen, in einem Raume über der Welt, einem Jenseits gesucht werden müßte, wo auch das Gesetz der Zeit aufgehoben ist und das Frühere mit dem Späteren zugleich erfolgt? Und hat nicht auch der Staat, der freilich „über" Einzelmenschen herrscht, andererseits doch wieder bloß in den Einzelnen und durch die Einzelnen seinen Bestand? Sind nicht Einzelmenschen seine Schöpfer und dient er nicht ausschließlich den Bedürfnissen der Einzelnen, — zwar, wofern er seiner Bestimmung gerecht wird, allerdings nicht dieses oder jenes Einzelnen, aber wohl sämtlicher Einzelnen, welche er seine Bürger nennt? Wurde er nicht ins Leben gerufen, um den Einzelnen Schutz zu gewähren und eine Ausgleichung der mannigfachen Interessengegensätze zwischen den Einzelnen nach Thunlichkeit herbeizuführen? Dessoir würde diese Fragen anders und entschiedener beantworten, wenn er sich einen anderen Wegweiser erkoren hätte als den positivitätsfeindlichen Jenaer Philosophen. Denn so gewiß man Eucken zu den geistvollsten Schriftstellern unserer Zeit rechnen darf, so gewiß und unleugbar die Verdienste sind, welche er sich dadurch erworben, daß er, hierin gleich seinen Antipoden Riehl, Wundt und Jodl, das alte, unvergängliche Ideal der universalistischen, nicht in psychologischen Detailuntersuchungen sich verlierenden oder wohl gar mit Bewußtsein auf derlei Untersuchungen sich beschränkenden, sondern rastlos an der Grundlage für unsere gesamte Weltanschauung bauenden Philosophie stets im Auge behalten und auch anderen vor Augen geführt hat, ebenso gewiß ist es, daß die Methoden, deren er sich beim Sammeln, Behauen und Aneinanderfügen der Bausteine für jenes Fundament bediente, den Anforderungen wenig entsprechen, welche man heutzutage an eine wissenschaftliche Philosophie stellt. Nicht einmal die Neoscholastik unserer Thomisten — von Franz Brentano, dessen Weise den formellen Charakter der ächten, mittelalterlichen Scholastik vielleicht noch schärfer als die heutige Thomistenschule, man könnte sagen, klassisch ausprägt, gar nicht zu reden —, nicht einmal diese kirchlich gebundene Neoscholastik entfernt sich, wenn man eben die dogmatische Gebundenheit in Abrechnung bringt und den Anspruch freier, ungehemmter Ideenentwicklung ihr zugiebt, so weit von dem Wege, den die Philosophen unseres Jahrhunderts nach langem Hin- und Herirren als den richtigen gefunden zu haben glaubten. Es sei bloß an die von einer imponierenden Belesenheit in der wissenschaftlichen Litteratur zeugenden Werke Gutberlets erinnert, welche bei allem inhaltlichen Gegensatze zur modernen Weltansicht sich formell schon deshalb von den Erzeugnissen der positiven Richtung wenig unterscheiden, weil die stete Polemik gegen kritisch-monistische Philosophen den Autor zwingt, an dieselben Probleme wie diese Positivisten heranzutreten, ihren logischen Wendungen zu folgen, sich mit

ihnen gleichsam auf einen und denselben Kampfplatz zu stellen und daher wenigstens methodisch großentheils den Standpunkt der Gegner einzunehmen. Bei Eucken ist das anders. Man hat ihn mit Lotze verglichen. Aber von Äußerlichkeiten der Schreibweise, vielleicht einem Effekt bewußter Nachahmung, abgesehen, hat die Zusammenstellung nur insoweit ernstere Berechtigung, als Lotze selbst mit einem Teile seiner philosophischen Eigenart auf die spekulativen Meister zurückweist, von denen er ja auch faktisch durch Weißes Vermittlung beeinflußt war. Hier, bei den Größen der spekulativen Periode, bei Fichte, Schelling, Hegel, Krause, Baader, sind die wahren Vergleichungspunkte für Eucken zu suchen. Wer nicht begreift, daß die Schriften des Letzteren aus eben dem Geiste herausgeboren sind, der sich auch in den Werken Schellings und Hegels spiegelt, daß die Art der Gedankengewinnung hier wie dort die nämliche ist, daß Euckens Hauptwerk mehr noch nach der Behandlung des Stoffes als nach dem Stoffe selbst ein vollständiges Seitenstück zur „Phänomenologie des Geistes" abgiebt, der ist sicherlich des echt philosophischen Sinnes baar und verloren für jede tiefere, den Erscheinungen auf den Grund gehende und sie in ihrem Wesen erfassende Kritik.

Diese Thatsache kann man nicht scharf genug einem Manne wie Dessoir gegenüber aussprechen, welcher für seine Person schwerlich einen anderen Ehrgeiz haben dürfte, als den wissenschaftlichen Philosophen beigezählt zu werden, und welcher dessen ungeachtet in den wichtigsten Fragen nach seinem eigenen Geständnisse „den Spuren" des consequentesten Widersachers der wissenschaftlichen Methode „folgt". Aber nur, so lange Dessoir thatsächlich in diesen Spuren wandelt, so lange er sich von Eucken überreden läßt, daß der staatliche, sociale Gesichtspunkt unverträglich sei mit dem positiven, wissenschaftlichen, hat man Grund, über seine Ausführungen die Achseln zu zucken. Freudig zustimmen dagegen wird man ihm, wenn er an die Kunst die Aufforderung richtet, auch ihrerseits zur Kräftigung des staatsbewußten, gemeinsinnigen Geistes beizutragen, wenn er ihr die sociale Funktion ins Gedächtnis ruft, mit der sie schon Schiller betraut sehen wollte, wenn er zu bedenken giebt, daß in dem künstlerischen Ideal auch das jeweilige Leben der Gesamtheit gleichsam miteingeschlossen oder mindestens reflektiert ist, und wenn er schließlich, nachdem er noch einmal alle Hauptrichtungen: Naturalismus, Symbolismus, Analogismus, Sonderungs- und Zusammenfassungsbestrebungen Revue passieren ließ und resumierend ihre Schwächen und Vorzüge kennzeichnete, die Kunst, namentlich die „Hochkunst" ermahnt, sich vom Feminismus zu befreien und zur Männlichkeit aufzuschwingen. Diese Hochkunst sollte zudem bloß „ergreifen" und auf das „Interessieren" Verzicht leisten, welches sie der „Niederkunst" zu überlassen hätte. Auch auf den „nationalen Charakter" der Kunst legt Dessoir hohes Gewicht und er meint, daß die Ausprägung desselben mit der männlichen Haltung ohnedies komme: — ob

aber auch diese Auffassung zutreffend und haltbar ist, ob nicht Dessoir selbst schon dadurch ihr einen Stoß versetzt und eine Blöße an ihr aufzeigt, daß er die „Führerrolle" der französischen Kunst und Litteratur, der es doch wahrlich an Vertretungen des „Feminismus" nicht fehlt, auf den Vorzug „der bewußten Ausprägung des Volkstums" zurückführt, hiermit also das gleichzeitige Vorhandensein von unmännlichem Wesen und bestimmt ausgesprochener nationaler Eigenart zugebend, so daß seine These höchstens dann Berechtigung hätte, wenn sie mit stillschweigender Einschränkung auf die deutsche Kunst verstanden würde, unter der gleichfalls stillschweigenden Voraussetzung, daß das Freisein vom Feminismus eben im deutschen Nationalcharakter liegt, — ob man es ferner darf gelten lassen, daß „der moderne Künstler", je „rücksichtsloser" er „seinem Temperamente folgt", „desto sicherer" auch „der ihn bedingenden Rasse zum Siege verhilft", d. h. also, daß Individualismus und nationaltypische Kunst zusammenfallen, und ob es sich überhaupt empfiehlt, heute, in der Zeit der chauvinistischen Thorheiten und puristischen Kindereien, noch mehr des nationalen Geistes zu verlangen, das sind lauter viel zu heikle Fragen, als daß sie sich hier beantworten ließen, ja daß sie nur zum Gegenstande der Erörterung gemacht werden könnten. Von dem Reichtum der Dessoirschen Studie an interessanten und anregenden Gedanken giebt wohl das voranstehende Referat, obgleich es alles Detail bei Seite lassen mußte und nur auf die allgemeinen Gesichtspunkte einging, ein ungefähres Bild: aber man muß freilich die Aufsätze selber lesen, um sich auch von der erstaunlichen Belesenheit des Verfassers in der schönen Litteratur unserer Tage und von seiner Vertrautheit mit sämtlichen Gestalten und Verzweigungen des modernen Kunstlebens eine richtige Vorstellung zu bilden. Trotzdem kann das Gesamturtheil einen Tadel nicht unterdrücken, — einen Tadel, welchen Schriften dieses Autors so oft herausfordern und welcher auch diesen Essais nicht erspart bleiben darf. Er läßt sich am besten in dem alten Spruch zusammenfassen: „Weniger wäre mehr."

Graz. Hugo Spitzer.

Heyl J. A., Volkssagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol. Brixen, Kathol.-politischer Preßverein. 1897. M. 8.—.

(Mit einem Exkurs über die Venediger-Sagen.)

In überaus großer Zahl sind im letzten Jahrzehnt Tiroler-Sagen veröffentlicht worden. Im Jahre 1891 erschien die zweite, stark vermehrte Auflage von Ignaz Zingerles Sagen aus Tirol; 1894 veröffentlichte Ch. Hauser seine „Sagen aus dem Paznaun und dessen Nachbarschaft" (vgl. meine Besprechung im Euphorion 2, 148), 1895 erschien die eben-

falls inhaltsreiche und zuverlässige Sammlung von A. J. Dörler „Sagen aus Innsbrucks Umgebung mit besonderer Berücksichtigung des Zillerthales" (vgl. Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, 6, I. 5 : 285), 1897 die hübsch illustrierten im Rahmen einer frei erfundenen Geschichte populär erzählten „Tiroler-Alpensagen" von A. Foltin und endlich die umfänglichste und reichhaltigste von allen genannten Sammlungen das Sagenbuch von Heyl.

Daß nach den vielen Vorläufern noch eine so reiche, wertvolle, so viel des Neuen und Eigenartigen bietende Sammlung möglich war, wird jeden Freund der Sagenkunde unserer Alpenwelt freudigst überrascht haben. Heyl hat freilich viele Jahre in den verschiedensten Tiroler Thälern nach dem Munde des Volkes gesammelt; seine Aufzeichnungen sind von zahlreichen Freunden, meist Geistlichen und Lehrern (deren Namen S. 6 und 819 bis 822 verzeichnet stehen) bereichert worden. Sagen, die schon in den oben erwähnten Sammlungen oder in dem älteren Werke von Alpenburgs stehen, druckt Heyl nur dann ab, wenn er eine bessere, vollständigere, vertrauenswürdigere Fassung bieten kann.

Heyl ordnet seine Schätze zunächst nach landschaftlichen Gruppen. Der Süden ist besonders reich vertreten: Das Pusterthal, das Eisackgebiet und das deutsche Etschland, namentlich die Brixener Gegend, die Heimat des Sammlers. Innerhalb dieser Gruppen folgen die Sagen einander in einer freieren stofflichen Anordnung: zunächst Legenden von Christus, Maria, von Heiligen, Kirchen, Kreuzen, Klöstern, Glocken, Wundern, dann Märchen und romantische Sagen in geringer Anzahl, dann historische Sagen von der Römer- bis zur Franzosenzeit, darunter viel über Burgen und Schlösser, einzelne Sagen über Margarete Maultasch (S. 456, 505 f.), hübsche Parallelen zu Kaiser Max auf der Martinswand (S. 570, 737 f.). Dem folgen mythische Sagen über Gespenster, umgehende Todte, Besessene, Feuermänner, wilde Leute, Riesen, Zwerge, Kobolde, Salige Fräulein u. a., Ortssagen über verzauberte Almen, versunkene Städte, verschüttete Bergwerke, Felsen, Ortsnamen, Tiersagen über Drachen, Schlangen, Kröten u. a., Sagen über Schatzgraben und Zauberei (die hohe Schule der Schwarzkunst, S. 534 ff. und der faustische Moaser Student, S. 537 ff., seien besonders hervorgehoben), über Teufel und Teufelsgenossen, Truden und Hexen. Überaus vielgestaltig sind in Tirol die Erscheinungen des Hexenwahns. Aber auch hier dringen in die uralten Überlieferungen die modernen Errungenschaften zersetzend ein, wenn es z. B. in einer Sage (S. 541) heißt: Die Bauern sagen, die Hexen seien durch die Flußregulierung und durch die Bozen-Meranerbahn zum größten Teile aus der Gegend verscheucht worden und hätten sich in der Mehrzahl auf die Malserheide nach Vinstgau hinauf geflüchtet." Sagen über Wilderer, Schmuggler, Diebe u. s. w. beschließen zumeist die einzelnen Gruppen.

Der Wortlaut der Sagen rührt größtenteils vom Herausgeber her; er hat auch eingestandenermaßen die sprachlich ziemlich verschiedenartigen fremden Einläufe „in stilistischer Hinsicht dem Ton des Ganzen angepaßt". Eine vorsichtige selbständige Stilisierung des Herausgebers ist auch nicht zu vermeiden, wenn man nicht die Sagen in phonographischer Treue genau nach dem Munde des im Dialekte sprechenden Erzählers geben will. Man vergleiche die wenigen mundartlichen Sagen der Sammlung (z. B. S. 90 und 512) und man wird sehen, daß es unmöglich wäre, sie Wort für Wort und Satz für Satz in ein gutes Schriftdeutsch zu übertragen. Das Tempo der Rede, der ganze Satzbau müßte anders werden. Heyl hat die Stilisierung mit Sorgfalt und Geschmack durchgeführt. Er erzählt je nach dem Stoffe bald schlicht und volkstümlich frisch, bald kindlich treuherzig, bald in gewähltem Ausdruck und edler Sprache mit Glück dem herrlichen Erzählerton der Brüder Grimm nacheifernd. Er erzählt auch durchaus objektiv; nur selten tritt er, wie S. 644, mit seiner Person in den Rahmen der Geschichte ein.

Den Sagen folgen außer einer kleinen, aber wertvollen Zusammenstellung von Bräuchen und Meinungen, ein Ortsregister — ein Sachregister, das uns bei Zingerle so gute Dienste leistet, fehlt hier leider — und Anmerkungen, die Parallelen, geschichtliche Daten zu den historischen Sagen und Erläuterungen zu den mythischen Figuren bringen. Die veraltete Mythologie von Simrock erscheint hier zu viel herangezogen, zumal als die neueren Gesamtdarstellungen der germanischen Mythen von E. H. Meyer, Mogk und Golther nicht benutzt wurden. Die Anmerkungen bieten viel Stoff zur niederen Mythologie. Durch den jeweiligen Hinweis auf die reichen Litteraturangaben bei Zingerle konnte sich Heyl viel Raum ersparen.

Die knappe Fassung der Anmerkungen ist natürlich nur zu rühmen. Ich will auch hier nicht eine Ergänzung dazu geben, sondern ich benutze nur die gebotene Gelegenheit, wenn ich im Anschluß an einige von Heyl erzählte besonders schöne Typen der weitverbreiteten Venedigersagen kurz zusammenstelle, was ich mir über diese merkwürdige Erscheinung der deutschen Sagenkunde gelegentlich notiert habe.

Die Walen- oder Venedigersagen werden in allen deutschen Gebirgen erzählt, am meisten in den Bergen des östlichen Mitteldeutschlands (Fichtelgebirge, Erz- und Riesengebirge) und in den Alpen Tirols. Den besten Nährboden boten ihnen Gegenden mit stärkerem Bergwerks-, namentlich mit Goldwäschereibetrieb. Diese Sagen beruhen auf der Anschauung, daß die deutschen Berge sehr reich an Gold seien, daß aber die Einheimischen diesen Schatz nicht zu heben verstünden. Fremde, Italiener, insbesondere Venediger kommen heimlich, als Bettler oder Hausierer verkleidet, in die deutschen Berge, erkennen durch zauberische Mittel (Bergspiegel, Wünschelruthe, Beschwörungsformeln) den Fundort des Goldes und kostbarer Edelsteine und verstehen

es durch besondere alchymistische Fertigkeiten aus taubem Gestein unscheinbarsten Gewandes reines Gold zu gewinnen. (Immer kehrt ihr Ausspruch wieder: Der deutsche Gebirgler werfe mit Steinen nach seiner Kuh, die zehnmal mehr wert seien, als sein ganzes Vieh.) Mit diesen Schätzen beladen, ziehen sie in ihre ferne Heimat, so stamme die Pracht und der sprichwörtliche Reichtum Venedigs aus den deutschen Bergen.

Wie ist diese sagenhafte Anschauung entstanden?

Am naheliegendsten wäre natürlich die Vermutung, daß wirklich in früheren Zeiten italienische und vor allem venetianische Bergleute in die deutschen Gebirge gekommen und hier beim Suchen edler Metalle vom Glück begünstigt worden seien. Dagegen aber spricht schon der Umstand, daß die Deutschen des Mittelalters in dem sachgemäßen Bergwerksbetriebe anderen Nationen voraus waren und daß gerade deutsche Bergleute ins Ausland berufen wurden. Umgekehrt haben wir so gut wie keine beglaubigten Nachrichten und urkundlich erwiesenen Namen italienischer Bergleute und Goldsucher im deutschen Gebirge.

H. Schurtz ist in einer sorgfältigen und tiefgreifenden Untersuchung: „Der Seifenbergbau im Erzgebirge und die Walensagen“ (Stuttgart 1890; Kirchhoffs Forschungen zur deutschen Landes- und Volkskunde 5, 85—166) unserem Gegenstande nachgegangen. Er stellt hier die Mitteilungen der ersten Geschichtsschreiber des sächsischen Bergbaues, Agricola und Albinus, sowie späterer Lokalhistoriker, wie Christof Lehmann u. A. über italienische Goldsucher im Erzgebirge zusammen. Jüngst hat Cogho (Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 5, 1) ähnliche Berichte aus dem Riesengebirge angeführt. Doch alle diese verhältnismäßig jungen Nachrichten sind bereits durch die viel älteren Walen- und Venedigersagen beeinflußt. Sie können nur als ein Niederschlag der weitverbreiteten Volksüberlieferung, nicht als historische Zeugnisse betrachtet werden. Auch die von Schurtz und Cogho beschriebenen, im östlichen Mitteldeutschland handschriftlich verbreiteten Walenbücher (Notizen abergläubischer Metallsucher und Schatzgräber über Goldvorkommnisse und die Art ihrer Gewinnung im deutschen Mittelgebirge) sind ganz auf den volkstümlichen sagenhaften Vorstellungen von den Walen aufgebaut, mit fingierten Namen und irreführenden Ortsangaben versehen, und nicht etwa, wie die Titel meist vorgeben, ernste und wohlgemeinte Vorschriften und Anweisungen wirklicher venetianischer Bergleute.

Neue Nahrung haben die Walensagen allerdings in den deutschen Bergen immer wieder durch vorübergehend auftauchende Fremde gewonnen: durch Taglöhner und Hausierer romanischer Herkunft, durch Savoyarden und Zigeuner, durch Juden, die sich früh mit Metallhandel und Schmuggel abgaben, durch flämische und wallonische Bergleute, italienische Steinklopfer und Alchymisten. Ihrem Ursprung nach aber sind die Walensagen uralt und weisen über jeden historischen Zeitabschnitt zurück. Schurtz ver-

mutet, daß Reste eines vorgeschichtlichen bergbautreibenden Volkes sich bis in die Zeit der germanischen Besiedlung erhalten und die Walensagen veranlaßt hätten. Er denkt an Kelten und — des Namens Venediger wegen — an Wenden.

Reste einer Urbevölkerung kleinerer Rasse haben gewiß die reiche Ausgestaltung der germanischen Zwergensagen in den deutschen Bergen gefördert. So müssen die Venediger- auch mit den Zwergensagen in enge Beziehung gesetzt werden. Schurtz, der selbst an einzelne mythische Züge der Venediger erinnert — sie vergelten Böses mit Gutem, wie Götter, sie beschenken ihre Wirte zuweilen mit goldenen Tierbildern (Votivtieren!); sie fahren durch die Lüfte, verwandeln sich in Staubwirbel und erscheinen gelegentlich einäugig (wie der Sturmgott Wodan) — wagt es doch nicht, zum Teil aus historischen Bedenken, die Venediger geradezu als mythische Wesen zu erklären. Aber die überaus zähe Lebensdauer der Venedigersagen bis in die Gegenwart herein, hat nichts bedenkliches; die teilt sie mit allen mythischen Sagen und wer die vielen Venedigersagen unserer Alpen betrachtet, muß sie als eine Seitenentwicklung des Zwergenmythus erkennen.

Die Tiroler Venedigersagen (vgl. Zingerle S. 91—100, 352, 612 f. mit Angabe der ganzen älteren Litteratur, Hauser S. 13—15, Dörler S. 71–77 und nun Heyl S. 96—99, 284, 381, 644, 707, 714 f.) zeigen die Venediger mit vieler, wenn auch nicht mit allen typischen Eigenschaften der Zwerge versehen, durchaus als mythische Wesen: Sie sind auffallend klein. Sie werden immer im Deminutiv als „Venediger Mannl", als „walisch Mannl", als „winziges Männlein" bezeichnet. Sie sind von ewigem Alter. „Ein meeraltes Mannl aus Venedig" (Heyl 284), „ein kleines weißbärtiges Manndl". Sie haben rote Jacken an (Zingerle S. 92) und können sich plötzlich unsichtbar machen. Also alles wie die Zwerge. Sie stehen mit den schatzhütenden Zwergen in bestem Einvernehmen und erhalten von ihnen Gold in Fülle, ohne dafür nach dem Tode büßen zu müssen, wie die sterblichen Menschen (Dörler S. 73). Geradezu als Zwerge erscheinen sie bei Heyl S. 381: „In der Knappenstube im Reiterjoch wohnen die Venediger. Sie haben im Inneren des Berges noch viel Gold und edles Gestein aufbewahrt." Sie bewohnen hier eine weite Halle, wo Decke und Wände von Gold und Silber funkeln.

Sonst finden sich viele mythische Züge an den Venedigern der Alpensagen. Sie geben den Menschen unscheinbare Geschenke, Zweige, Steine, Erdkugeln, die sich nachher in Gold verwandeln. Sie werden sehr böse, wenn jemand in ihrem Fundorte selbständig weiterschürft und ihr Geheimnis anderen verrät. Einen solchen Frevler können sie mit Hilfe ihres Bergspiegels aus der größten Entfernung erspähen und töten. Auch treffen sie ihn, wenn sie auf sein in Lebensgröße gezeichnetes Bild schießen. Sie können Menschen bannen, das Brunnenwasser vergiften. Sie führen ver-

schiedenartige Zaubermittel bei sich. „Sie wissen mehr als andere Leute“ (Zingerle S. 94). Eine spätere, durch den Namen Venediger herbeigeführte, mannigfach variierte Fortentwicklung der Sage ist es, daß der Gebirgsbauer, auf dessen Grund ein Venediger Gold gefunden hat, gelegentlich selbst nach Venedig kommt, dort seinen ehemaligen Gast in einem herrlichen Palast wiedersieht und von ihm reichlich bewirtet und beschenkt wird. Wie alle mythischen Erscheinungen, so werden auch die Venediger in dem durchs Christentum beeinflußten Volksglauben zu Teufelsgenossen gemacht. Mehrere Sagen erzählen, daß die Venediger ihre Zauberkünste in einer „schwarzen Schule“ lernen, die der Teufel in ihrer Vaterstadt abhält. In jeden Kurs nimmt er nur zwölf Schüler auf; nach Beendigung des Kurses gehört derjenige von den Schülern, der zuletzt zur Thüre hinausgeht, dem Teufel (Dörler S. 72, Heyl S. 98).

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß die Venediger mythische Wesen sind, und zwar Berg-Elfen (vgl. E. H. Meyer, Germanische Mythologie, S. 127). Diese uralten Sagengestalten haben später eine besondere Ausbildung erfahren durch die in den Alpen häufig wiederkehrenden Erscheinungen romanischer Krämer, Bergleute und anderen fahrenden Volkes. Daher die Bezeichnung Walen, die ja im südlichen Deutschland volkstümlich zuförderst für Kelten, später für Romanen und Fremde überhaupt verwendet wurde (vgl. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch 2, 904—906). Auch die in Tirol vorwiegende Bezeichnung Venediger bereitet keine Schwierigkeiten, obwohl sie ursprünglich nichts mit der berühmten Seestadt zu thun hat. Es steckt in ihr ein alter Name für Berggeister: Fenesleute, ein Wort, das nach Weinholds Deutung (in Kirchhoffs Forschungen zur deutschen Landes- und Volkskunde 2, 241 f.) von mittelhochdeutsch vienen, althochdeutsch feihnôn = betrügen, herrührt. Als man die Bezeichnung nicht mehr verstand, wurde sie bald in Venus, bald in Phönix, in unserem Falle in Anlehnung an den in den Alpen wohlbekannten sprichwörtlichen Reichtum Venedigs und vielleicht an wirkliche wandernde Venetianer in Venediger umgewandelt.

Bei der großen Ausbreitung dieser Sagen wäre eine ähnliche Untersuchung, wie die von Schurtz über das Erzgebirge, auch für die Alpen sehr erwünscht. Giebt es Spuren eines vorgeschichtlichen Goldbergbaues, historische Zeugnisse und Nachrichten über einen vorübergehenden Aufenthalt italienischer Schatzgräber oder Alchymisten in den Alpen? Sind wirklich italienische Sträflinge in Tirol als Bergleute verwendet worden, wie eine Sage (bei Zingerle S. 91) berichtet? Sind vielleicht Industrielle aus Venedig dahin gekommen, um für ihre Glas- und Mosaikerzeugnisse Stoffe in den Bergen zu suchen? Stehen geographische Bezeichnungen, wie der Venetberg und der Großvenediger mit unserer Sage in Verbindung? Auch die Beziehungen zwischen den Tiroler und den mitteldeutschen Fassungen müßten untersucht werden. Ich konnte ja in den vor-

stehenden Zeilen nicht mehr geben, als eine Anregung zur weiteren Verfolgung dieses interessanten Gegenstandes.

Prag. Adolf Hauffen.

1. Schlenther P., Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin 1898. 4.50 M.
2. Bartels A., Gerhart Hauptmann. Weimar 1897. Felber.
3. Wörner U. C., Gerhart Hauptmann. München 1897. Haushalter. (Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, herausgegeben von F. Muncker, IV.) 1.80 M.[1])

Es ist noch nicht lange her, daß es allgemein üblich war, zu behaupten, kein Litterarhistoriker kümmere sich um lebende Poeten: und Bartels wiederholt in seiner phrasenreichen Einleitung diesen Satz sogar noch, während er selbst dazu beiträgt, dies zu widerlegen. Nun ist nichts falscher, als daß die „Ausnahmsfälle" der ausführlichen Gesamtwürdigung lebender Dichter in neuerer Zeit weggefallen seien (a. a. O., S. 4); Prem hat von M. Greif, Bierbaum von D. v. Liliencron, Flaischlen von O. E. Hartleben derartige „Gesamtbilder des Schaffens" entworfen, Gerber hat W. Raabe eher zu ausführlich behandelt, und sogar K. Frenzel ist in einem kleinen Heft in Lebensgröße dargestellt worden. Auch hat keiner von diesen Biographen geglaubt, die „bei verstorbenen Dichtern übliche Methode" gegenseitiger Erhellung von Leben und Werken bei Lebenden verschmähen zu sollen, wie Bartels (S. 9) es selbstverständlich findet. Dennoch ist zuzugeben, daß die neuere Literatur über G. Hauptmann eine neue Phase in der zeitgenössischen Behandlung lebender Autoren bedeutet; sie beweist, daß die „moderne Litteratur" endlich wirklich modern geworden ist. Auch umfangreiche Studien wie Kawerau Buch über Sudermann (wieder eine Widerlegung von Bartels Behauptung) zeugen nur für den Einzelnen; bildet sich nun aber eine kleine Bibliothek über Hauptmann, so ist mindestens erwiesen, daß er in den Brennpunkt des litterarischen Interesses gerückt ist. Schlenther tritt als sein Anwalt auf, Bartels als ziemlich abgeneigter Richter; Wörner ist objektiver, aber auch temperamentloser als die Andern. Hauptmanns volle Bedeutung, muß ich gestehen, scheint mir mehr durch das Zusammentreffen verschiedener Kritiker erwiesen, als durch irgend eines der drei Bücher — Schlenthers nicht ausgenommen.

[1]) M. Necker, Umschau, 1. Januar 1898 (2 und 3). — E. P., Münchner Allgemeine Zeitung. Beilage Nr. 292, 28. Dezember 1897 (1 und 2). — P. Mahn, Vossische Zeitung, 8. Dezember 1897 (1, 2 und 3). — M. Heimann, Neue Deutsche Rundschau, Januar 1898, S. 86 f. (ebenso). — O. Stößl, Die Wage, 15. Januar 1898 (2, 3 und andere Schriften über Hauptmann). — Erich Schmidt, Deutsche Rundschau, Februar 1898, S. 311 f. (nur 3).

Denn indem Schlenther durch das ganze Werk hindurch fortwährend in der Stellung des Vertheidigers bleibt, drückt er seinen Schützling sehr gegen seinen Willen herunter. Bartels selbst rechnet (S. 128) den Verfasser der „Weber" unter die Weltdichter; hatte Hauptmann es da nötig, noch so überfließend breit gegen die „Bulthäupter" (S. 82 f.) in Schutz genommen zu werden? Mit einer gewissen Ängstlichkeit ist Schlenther überall zur Stelle, wo ein Einwand auch nur versucht werden könnte. Statt ruhig zuzugeben, daß Annas Erscheinen in den „Einsamen Menschen" nicht genügend motiviert ist (Bartels S. 91), erklärt er (S. 123) burschikos: „Kurz, Fräulein Anna ist nun einmal da!", was man doch schließlich von Immermanns berühmtem „Engel, den man auch fortlassen kann" auch sagen könnte. Jeder Punkt, der Bedenken erweckt, wird sofort zum Ausgangspunkt einer dramaturgischen Theorie gemacht (die beste Deckung ist der Hieb). Der Schluß der „Einsamen Menschen" wird zu einer seltsam doktrinären Auseinandersetzung über die Familienkatastrophen im Allgemeinen und auf der Bühne im Besonderen (S. 115) benutzt; und wenn Florian Geyer im Vorspiel fehlt, wird dem Dichter dies (S. 210) als Verdienst um die historische Realität angerechnet, die Hauptmann nachher bei der Marei (S. 219) wieder ruhig verletzen darf. Überhaupt ist uns aus den Deduktionen Schlenthers über den Realismus im historischen Drama (S. 237 f.) sein Standpunkt keineswegs klar geworden. Wenn im historischen Drama der konsequente Realismus nichts anderes ist als historische Treue, so haben wir seit Raupach höchstens den Fortschritt zu verzeichnen, daß nicht mehr in Versen gesprochen wird; und Platen, der in seiner „Liga von Cambray" Zeit- und Ortkolorit so sorgfältig abgepinselt hat (was zwar nach Schlenther S. 190 vor Hauptmann niemand nur versucht hat!), wäre Sieger über die Perser des „Äschylus" und Shakespeares „Julius Cäsar"! Mir scheint, ein so fortschrittlicher Theoretiker wie Schlenther sollte sich überhaupt entschließen, die überschätzte Sonderstellung des „historischen Dramas" aufzugeben. Das Geschichtsdrama hat seine Eigenart lediglich darin, daß es Wiedergabe eines einmaligen Moments ist im Gegensatz zu typisierenden Dramen, die dauernde Verhältnisse schildern; der „Tell" ist kaum in höherem Grade als der „Faust" ein historisches Drama, die „Weber" sind es mehr als der „Tasso". Gerade die naturalistische Neigung zum Porträtieren führt wieder zum historischen Drama und hiermit hätte Schlenther den „Florian Geyer" viel besser rechtfertigen können als mit seinen bedenklichen Deduktionen. Das ist eben das Schlimme, daß er als Anwalt so oft am Einzelfall haftet. Entschließt er sich doch (S. 55 f., besonders S. 57) nicht einmal zu einem kräftigen Urteil über Hauptmanns schreckliche Anfängerlyrik:

Aber du, o Sänger,
Wird dir bang und bänger,
Auf mit deinem Sang!

Ich meine, Hauptmann sei bedeutend genug, um auf die vielen Detailverteidigungen verzichten zu können. Sie waren in der Ordnung, als der Autor der „Versunkenen Glocke“ noch „ein talentirter junger Mensch“ (S. 190) war!

Hierin liegt aber eben die Wurzel der beiden Schwächen, durch die Schlenthers ausgezeichnetes Werk leider einen guten Teil seiner Wirkung verdirbt. Die Verteidigungssucht und der allzu „hemdärmelige“ Stil sind beide historisch zu erklären. Schlenther hat sich als tapferer Vorkämpfer Hauptmanns die größten Verdienste erworben, als dieser noch keineswegs „Mode“ war; und es ist natürlich, daß er in dieser Position gleichsam monumental erstarrte. Indem er augenscheinlich ältere Zeitungsartikel großenteils herübernahm, erwuchs ihm aus dem anachronistischen Ton zugleich der journalistische. Dies Buch ist ein Denkmal; auf das Postament eines Denkmals schreibt man aber keine Sätze im Jargon des Feuilletons. Hieher gehört es doch wohl nicht, vom „Tiergartenkapital“ (S. 93) zu sprechen und Ausdrücke wie „lächerbar“, „Skandäler“, „pikfein“ (S. 100) anzuwenden. Man kann den „Sinn für Feierlichkeit“ so wenig besitzen wie Fontane und doch den Jagdrock in der Kirche mißbilligen; Schlenther aber findet es zulässig, in einem tieftragischen Moment des „Florian Geyer“ einen Hauptschuldigen als „Hauptblamirten“ zu bezeichnen. Gerade weil Schlenther eine Persönlichkeit ist, deren ausgeprägte Eigenart der äußeren Hilfe solcher kleinen „Originalitäten“ nicht bedarf, bedaure ich diese Stillosigkeiten; und ich bedaure sie doppelt, weil sie dem Bilde Hauptmanns schaden. Was ihn vor allem charakterisiert: der Ernst, das wird in der Schilderung seines Biographen zu oft durch solche Scherze verdeckt; wir wissen wohl, welcher Ernst bei Schlenther auch hinter diesen steckt, aber der naive Leser ahnt das nicht.

Auf dasselbe Brett gehören andere Spracheigenheiten, die wenigstens uns einfach Sprachfehler scheinen. Dahin gehört die große Vorliebe für die „schweizerischen Composita“ aus Eigennamen und Appellativ: „Darwindeuter“ (S. 121), „Hauptmannswerk“ (S. 151), „Weberaufführung“ (S. 152), „Huttentochter“ (S. 231), „Geyerdrama“ (S. 247) und gar „Julienstil“, „Helenenstil“, „Käthchenstil“ (S. 90); nur wird bei diesen Bequemlichkeiten immer Kaiser Friedrichs Ausdruck über Delbrück in die Erinnerung zurückgerufen, daß er „die Kaiserkrone in Zeitungspapier eingewickelt habe“. Sätze wie (S. 61) der über Arno Holz, Vergleiche wie (S. 113) der des Fatums mit einem Bandwurm, ungenaue Verbindungen wie „sein Weltlauf stoppt“ (S. 157), Wortbildungen wie „balladest“ (S. 37), „ein renegater Sohn“ (S. 209) und „Diabolik“ (S. 233) oder gar das schreckliche „verbänkeln“ (S. 223) hätte ein Verfahren, wie Schlenther es (S. 101) an den Proben von Hauptmanns Erstling lobt, beseitigen sollen. Besonders stört mich aber bei einem Kritiker, der (S. 110) in dem Titel „Einsame Menschen“ eine Kako-

phonie tadelt, der Mißbrauch der Präpositionalkontraktionen. Schlenther braucht „von dem“ überhaupt nicht; es bringt aber einen völlig falschen Accent in den Satz, wenn er z. B. sagt: „Wie weit ist beispielsweise der liebevolle heitere Papa Vockerat des Taufschmauses vom streng strafenden Vater entfernt, dessen heiliger Eifer den Sohn vernichtet“ (S. 132; andere Fälle z. B. S. 111, 189, 191). Hier fordert schon der Haken des Relativs die Öse des vollen Artikels. Dazu kommen Lapsus wie (S. 79) die sinnwidrige Verwendung von „unverfroren“ und endlich noch zahlreiche Druckfehler, wie (S. 167) „ungründlichst“ für „unergründlichst“. All das zusammen giebt dem Buch zu sehr den Charakter eines gemütlichen Schulterklopfens, das nun einmal niemand 250 Seiten lang erträgt; und es erweckt gegen die Zuverlässigkeit auch des Inhalts bei Lesern, die den Verfasser nicht genügend kennen, überflüssiges Mißtrauen, um so mehr als Schlenther oft (z. B. S. 166) durch bedenkliche Superlative zum Widerspruch reizt. Möchte er aber etwa in diesen Ausstellungen nur die beliebte „philologische Engherzigkeit“ erblicken, so berufe ich mich auf unseren gemeinschaftlichen Lehrer, der jedenfalls alles eher war als ein Pedant: „Wer soll über die Reinheit unserer Sprache wachen, wenn nicht der philologische Kritiker?“ (Scherer, Kleine Schriften 2, 152.)

Ich habe alle Sprünge und Mißtöne der lautklingenden Glocke verzeichnen dürfen, weil ich genau weiß, wie echt das Metall ist und wie gelungen die aufgegossenen Figuren und Sprüche fast durchwegs sind. An dem biographischen Teil stört mich zwar eine gewisse familienhafte Rührseligkeit, die jedem Bruder und Onkel bei jeglicher Nennung die Hände aufs Haupt legt, flehend, daß Gott sie erhalte, so rein und schön und hold; aber Hauptmanns eigene Schicksale sind meisterhaft vorgeführt: kein Wort zu viel und immer das Wesentliche herausgehoben. Auch die Umgebungen sind ohne Aufdringlichkeit aber mit vollkommener Deutlichkeit vorgeführt; nur daß Schlenther von dem Wesen der Pietisten (S. 5) eine durchaus unrichtige Vorstellung hat und auch den Titel an Brockes' Werk (das übrigens keineswegs pietistisch ist) falsch auffaßt: „Irdisches Vergnügen in Gott“ bedeutet ja doch nur „Irdisches Sichgenügenlassen an Gott“. Den Hauptwert des Buches machen aber die Analysen aus. In dem „Promethidenloos“ (S. 46 f.) werden die Keime späterer Werke sehr fein aufgezeigt, wenn auch vielleicht einiges zu stark ausgepreßt wird. „Vor Sonnenaufgang“ mit seiner vortrefflichen Auseinandersetzung über Volks- und Gesellschaftsstück (S. 75) giebt eine musterhafte psychologische Konstruktion der Figuren, neben der Bartels (S. 45 f.) mit seiner Oberflächlichkeit und der mißverständlichen Deutung Loths recht abfällt. Die „Einsamen Menschen“ sind im Thema vielleicht nicht ganz so originell wie Schlenther (S. 119, 125) meint; neben Echegarays „Galeotto“ wäre besonders Mittlers Einfluß in den „Wahlverwandtschaften“ heranzuziehen. Aber Schlenther weiß sein Lieblingsstück (das er S. 128 mit

Recht über die „Versunkene Glocke" stellt) so vortrefflich zu durchleuchten, daß es mir wenigstens durch ihn erst in seiner ganzen Eigenart aufgegangen. Die „Weber" sind etwas kurz weggekommen, wobei sicher der schiefe Vergleich zwischen einem auf gelehrte Kreise berechneten Buch und einem vor dem suggestionsfähigsten Publikum gespielten Theaterstück (S. 148) fehlen könnte. Beim „Kollegen Crampton" kann ich freilich das Lob der Nebenfiguren und gar der Liebesscene (S. 161) nicht nachempfinden und stehe hier bedeutend näher an Bartels (S. 140); die Familie Strähler ist mir reiner Benedix. Dagegen sind der „Biberpelz" und vor allem „Hannele" ganz so reproduciert, wie meiner Meinung nach der rechte Kritiker nachschaffen soll: indem er sich dem Kunstwerk so gegenüberstellt, wie der Künstler seinem Stoff, die Intentionen seiner und freier herausarbeitet, als sie sich dort offenbaren, nirgends aber gewaltsam das seine hineinlegt. Das wage ich beim „Florian Geyer" nicht ganz zu behaupten. Die thatsächlichen Angaben stimmen nicht immer, z. B. daß noch kein kritischer Forscher Florians Bild biographisch erhellt habe (S. 192): schon 1878 hatte A. Stern das (Allgemeine Deutsche Biographie 8, 502) geleistet, womit sich dann auch der etwas „stoffhuberische" (S. 112) Hohn über den „Braven" erübrigt, der den Helden des Bauernkrieges anders kannte. Dann kommen gerade hier jene Deduktionen über das historische Drama, jene stillosen Wendungen von der „Rotenburger jeunesse doré du siècle de Charles-Quint" (S. 218) und von der „Petroleuse des Bauernkrieges" (S. 219) so dicht gedrängt, daß die an sich schwierige Übersicht noch weiter erschwert wird. Aber die Hauptfigur (S. 236), durch moderne Analogien gut aufgehellt (S. 225), und die dramatischen Schwächen werden (S. 241 f., besonders S. 243) mit Kennerblick aufgedeckt. Bei der „Versunkenen Glocke" ist es unserem überzeugten Realisten nicht so recht wohl (vgl. S. 265); die Wittichen (S. 262) und ihr Dialekt (S. 254; weshalb ist er ein „großer dichterischer Gedanke?") trösten ihn nicht zur Genüge über die romantischen Unklarheiten. Hier hat er sich deshalb nicht ganz so viel Mühe gegeben und ziemlich jäh bricht er dann (S. 268) ab. Die von Schlenther wiederholte Angabe über die Bedeutung der „Glocke" wird übrigens in der Recension von Heimann (S. 90) bestritten; das Sebaldusgrab in Nürnberg, nicht Hauptmanns erfolgloses Drama sei der Keim. Mir scheint doch sicher, daß der „Florian Geyer" mindestens in dem fertigen Stück die geheime Rolle spielt, die man ihm allgemein zuschreibt. —

So wenig Bartels sonst mit Schlenther gemein hat, die Neigung teilen beide, ihr Geschmacksurteil allzu energisch durch allgemeine Sätze zu stützen. Freilich, Schlenther ist so revolutionär wie Bartels konservativ ist, und er läßt sich von der entschiedensten Vorliebe für Hauptmann leiten, Bartels von einer gewissen unerfreulichen grauen Tadelsucht. Bartels ist durchaus ehrlich, und man sieht, wie während des Schreibens

selbst die Bedeutung Hauptmanns ihm mehr und mehr abgewinnt; aber es thut ihm doch jedesmal leid, wenn er gelobt hat und er dämpft schleunigst. Denn wenn es Schlenther vor allem auf das intelligere ankommt, so lebt Bartels ganz in dem flere und ridere; besonders „lächerlich" sind ihm die verschiedensten Dinge, die der „ernste Litteraturfreund" (S. 5) auch ernst nehmen könnte (z. B. S. 50, 71, 235). Dies ist seine Position; er geriert sich als der „wahre Litteraturfreund" (S. 2) gegenüber den bösen Litterarhistorikern, den „Litteraturweisen" (S. 142), „guten Professoren" (S. 148) und der „pfiffigen Philologie" (S. 212). Vielleicht verträgt es sich damit kaum, daß ihm das Durchlesen des „Prometheidenloses" eine wahre „Pferdearbeit" ist (S. 21), trotz des Zeitwertes dieser Dichtung (S. 20); und sicher verträgt es sich nicht damit, wie unbedenklich Bartels seine Subjektivität zum Maßstab nimmt. „Dies ist mir geradezu schauerlich" (S. 95), jenes „ist für mich eine ekelhafte Vorstellung" (S. 173), „ich möchte lieber die eine Szene im ‚Götz' als den ganzen ‚Florian Geyer' gemacht haben" (S. 206) — so geht das ohne Ende. Und dazu diese schrecklichen Schulmeistercensuren: A ist nicht absolut zu verwerfen (S. 209), B verdamme ich nicht völlig (S. 213); und dies war so zu machen und jenes so (z. B. S. 92). Ich meine, der Dichter wird sich den Litteraturfreund anders vorstellen; er wird erwarten dürfen, daß dieser auf des Dichters Intentionen etwas eingeht, statt fortwährend den eigenen Geschmack als einzige Norm hinzustellen. Bartels aber ist in seinem Fanatismus für „die ewigen hohen Formen" (S. 161) so gierig auf Anklagen, wie Schlenther eifrig in Vertheidigungen. Er geht darin bis zur Verdächtigung des Autors: aus rein doktrinären Gründen zweifelt er (S. 105) die Angabe an, die „Weber" seien ursprünglich im Dialekt verfaßt; er sagt dem Verfasser des „Florian" (S. 200, 208) heimliche Rancune gegen Goethe nach; und er begeht schließlich das kaum in akademischen Ausdrücken zu qualificierende Unrecht, die gemeinen Verdächtigungen Albertis (S. 237) in extenso abzudrucken, natürlich „ohne sie sich anzueignen", aber mit der bekannten jesuitischen Anerkennung des „Körnchens Wahrheit" (S. 242). Wer in dieser Manier das ganze Buch für ein Pamphlet erklären wollte, das der Hauptmann an Lebens- und Dienstjahren etwa gleichalterige Verfasser (S. 10) gegen den Triumphator richtet, würde das jedenfalls immer noch eher verantworten können als Bartels sein unwürdiges Verfahren.

Hat er sich aber der Person Hauptmanns gegenüber so weit hinreißen lassen, wie er es den Werken gegenüber nicht thut, so liegt dies an seiner seltsamen Stellung zum Thatsächlichen überhaupt. Er findet es nicht nötig, über ein paar Widersprüche in den benützten Litteraturnotizen (S. 11) Erkundigungen einzuziehen; statt sich zu befragen, von wem die Illustrationen zu „Hannele" sind, sagt er (S. 167), er wisse es nicht; statt sich nach den Erscheinungsjahren von Maeterlincks Dramen

zu erkundigen, stellt er (S. 177) problematische Vermutungen auf. Diese Unsicherheit geht aber weit über die neueste Zeit heraus. Bartels liebt es, mit litterarischen Analogien zu prunken; aber überall bewegt er sich dabei mit einer Bestimmtheit, die durch seine lückenhaften Kenntnisse etwas komisches erhält. So etwa (S. 119 f.) das wirre Gerede über „Milieudramen", zu denen doch z. B. „Wallensteins Lager" hundertmal mehr gehört als der „Erbförster" (S. 121) und Gryphius' Schlesische Dornrose ein Jahrhundert vor dem Maler Müller, über den Bartels' Dramenkenntnis selten herausgeht.

Seine Hauptleidenschaft ist gerade die, die sonst den „Litteraturweisen" nachgesagt wird: das Quellensuchen. Es steht ihm fest, daß jedes Drama Hauptmanns ein „Pathenstück" (S. 38; übrigens ein hübscher Ausdruck) besitzen muß, oder womöglich mehrere; und da soll dann zum „Geyer" Grabbe und — Wildenbruch (S. 199), zur „Versunkenen Glocke" unter anderen — Halms „Griseldis" (S. 219) Pathe gestanden haben. Das ist jene oberflächliche Zusammenstellerei, die in Theaterkritiken grassiert; das ist nicht die Art, die „fürchterlichen Verhältnisse" unseres Litteraturlebens (S. 6) durch eine „vernünftige Kritik" (S. 150) zu bessern.

Dennoch leugne ich nicht, daß Bartels hier zuweilen Neues fand, das sich halten läßt. Der Hinweis auf M. R. von Stern für Loth (S. 41), gewisse Vergleiche mit Lenz (S. 99) und dem dialektischen Lokaldrama (S. 120) sind nicht ohne Wert. Ich muß aber gestehen, daß sie das Einzige sind, was ich aus dem Buch gelernt habe. Daß Hauptmann an einem „Mangel an Grundanschauung" leide (S. 43) und nicht einmal im Crampton oder in der Wolffen (S. 151), die Bartels übrigens gut charakterisiert, runde Figuren dargestellt habe; daß er „theatralisch" sei, weil er wirksame Abschlüsse bildet (S. 46) und besonders weil Bartels an Hanneles Sprache nicht glaubt (was er S. 171 bemerkt, ist trotz seiner eigenen Gegenrede „schnoddrig"; qui s'excuse s'accuse); daß die Nebenpersonen im „Geyer" schattenhaft seien (S. 202) — das alles müßte denn doch etwas besser als durch scheltende Sätze (z. B. S. 87) bewiesen werden, ehe wir „einfach Blinden" (S. 202) uns der Subjektivität des Herrn Bartels wehrlos ergeben sollen. Auch fehlt mir das Zutrauen zu seiner Klarheit. Er sagt sehr richtig: „Poetische Formen erfindet man bekanntlich nicht" (S. 119) und rechnet Hauptmann unaufhörlich vor, er habe gar keine neue poetische Form erfunden, nur „Nebenformen"; er erklärt in Einem Athem (S. 145), die Neigung unserer Modernen, ihren Werken möglichst bezeichnende Untertitel geben zu müssen, sei zu tadeln — und billigt ihre Anwendung. Was er (S. 164) sehr gut über die „Ideale" ausführt, widerlegt seine sonstige Doktrin vollständig; und was er (S. 96) über die Bedenklichkeit von Dramen sagt, in denen Weltanschauungen gepredigt werden, das streicht mit dem

„Nathan" und dem „Prometheus" seinen Liebling Hebbel völlig von der Bildfläche. Die Vergleiche Hauptmanns mit Schiller (S. 162, 230) machen wohl Bartels' Meinung über den Klassiker unklar, nicht aber die über den Revolutionär klar. Er verteidigt Hauptmann nicht ohne Wärme gegen Litzmann (S. 163), stellt den Autor der „Weber" unter die Weltdichter (S. 128) und mäkelt doch daran herum, ob es „genial" heißen dürfe. Schließlich soll das Schlagwort „der Dichter als Willensmensch" (S. 245, 247) alle Schleier lüften. Ich sehe überall nur den Kritiker als Willensmenschen: eine nervöse Persönlichkeit, die nichts vertragen kann, wozu sie nicht erzogen ist, bei der der Wille die Jüngeren abzulehnen (S. 254), den Intellekt durchaus dominiert, und die aller Welt ihre Sympathien und Antipathien als die untrüglichen Urteile des wahren Litteraturfreundes aufzwingen möchte. Und wenn er schließt, Hauptmann schreibe einen „Christus" und „da werden wir uns hoffentlich wieder sprechen" (S. 255), so muß ich sagen: wenn Bartels bis dahin in der Fähigkeit, Individualitäten zu begreifen, keine Fortschritte gemacht hat, so werde ich meinesteils (Subjektivität gegen Subjektivität!) auf diese Unterredung sehr gern Verzicht leisten. —

An Wörners anspruchsloserer Studie ist weder so viel zu loben noch so viel zu tadeln wie an Schlenthers und Bartels' Buch. Der Grundton einer aufrichtigen Sympathie, die besonders in dem herzlichen Schlußwort Ausdruck findet, klingt durch ruhig-sachliche Bedenken und Gegenerwägungen überall hindurch. Man wird Wörner als den Vertreter des besten Publikums bezeichnen können, dem Schlenther als der typische Recensent, Bartels als der kritisierende Schriftsteller gegenüberstehen. Er giebt das Bedenkliche in den Hauptfiguren der „Einsamen Menschen" (S. 22 f.) und besonders auch jene schlecht motivierte Ankunft Annas (S. 25) als Schwächen; er irrt sich zwar in der Meinung, der „Biberpelz" habe keinen dauernden Bühnenerfolg (S. 50), läßt sich aber durch den jubelnden Beifall, den die „Versunkene Glocke" gefunden hat, nicht beirren und tadelt die Unklarheiten der Figuren (S. 72) und die Unsicherheit der Sprache (S. 80). Zu hart urtheilt er über den „Florian Geyer", wenn auch der Ausdruck hübsch ist, der Held schreite (S. 95) „als schwarzer leerer Harnisch" durch das Stück. „Hannele" steht ihm (S. 68) am höchsten, wie Bartels (dem ich hier beistimme) die „Weber", Schlenther die „Einsamen Menschen".

Ein wenig zu sehr neigt Wörner dazu, die „Moral" des Stückes zur Grundlage seines Urteils zu machen (zu den „Einsamen Menschen", S. 26 f., zur „Versunkenen Glocke", S. 75); es ist doch zu bedenken, daß der Verfasser oft mit Bewußtsein gegen die herrschende Moral ankämpft und dabei, wie der junge Goethe oder der junge Schiller, das Recht hat weit zu gehen. Ebensowenig scheint uns der „Crampton" durch Schillers Urteil (S. 49) gerichtet, weil eben Hauptmanns Ästhetik die

Schillers nicht ist und nicht sein konnte. Gerade vom Standpunkt dieser individuellen Ästhetik aus weiß Wörner dagegen (S. 25) Bockerats allzu naturalistische Sprache als unrealistisch nachzuweisen. Sonst freilich macht ihm das Technische Bedenken genug. Was er über die Bühnenanweisungen sagt (S. 42), ließe sich nicht nur durch Litzmanns Betrachtungen abschwächen, sondern vielleicht geradezu widerlegen. Wer an vollkommen eigenartige Persönlichkeiten glaubt und nicht das Meiste am Menschen für typisch hält (ein Dilemma, auf das im Grund der ganze Streit zwischen „Realismus“ und „Idealismus“ zurückgeht), der wird überzeugt sein, daß die allergenaueste Beschreibung von Person und Moment allein vor der „Wegtypisierung“ seiner Gestalten schütze. Dazu kommt, daß nicht wenige dieser Bühnenanweisungen sehr wol der Übersetzung in die schauspielerische Praxis fähig sind. Z. B. (S. 7): „Der Bauer verläßt wie immer als letzter das Wirtshaus“. Schon meine in diesen Dingen nicht eben bedeutende Erfahrung genügt zu der Versicherung, daß der „Letzte“ wirklich seine Eigenheiten beim Verlassen des Lokales hat, an denen man ihn erkennen kann; kommt dazu nun das Gewohnheitsmäßige, so läßt sich auch das im Spiel andeuten. Mindestens geht aus diesen Anweisungen (über die nach ihrer historischen Vorgeschichte und ihrer ästhetischen Bedeutung noch mancherlei zu sagen wäre) sicherlich nicht hervor, daß die „Weber“ (S. 43) ein Roman sein sollten!

Sehr frei denkt Wörner über die Frage der „benutzten Vorbilder“. Er meint (S. 80) sehr gut, nicht die Reminiscenzen der „Glocke“ seien zu tadeln, sondern daß Hauptmann die Vorlagen nicht besser ausgenutzt habe. Aber mit dem Einfluß der „Macht der Finsternis“ (S. 5) dürfte es trotz Wörner seine Richtigkeit haben. Hübsch ist die Vergleichung von „Zerbrochenem Krug“ und „Biberpelz“ (S. 52) durchgeführt, wobei freilich Wörner wieder moralisierend der Tendenzdramatik (S. 54) ihr gutes altes Recht streitig machen will. —

So sehen wir den eifrigen Parteimann der neuen Schule, den heftigen Verfechter älterer Ideale, den ruhigen Betrachter der litterarischen Entwicklung, jeden in seiner Weise, willig oder widerwillig, Zeugnis ablegen für die Bedeutung Hauptmanns. Und unsere Zeit scheint sich also erfreulich zu wahren vor dem Unglück der Zeitgenossen Kleists und Raimunds, dem Lebenden eigensinnig seinen Rang abzusprechen, um dann das Grab mit Lorbeer zu verschütten.

Berlin. Richard M. Meyer.

Register.

Von Franz Spina in Mährisch-Neustadt.

Allen Grant 24.
Arndt E. M. 62
Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre 1—31.

Bain A. 24. 26.
Baudelaire Ch. 161.
Baumer J. W. 32.
Beauquier 24.
Benzel-Sternau K. Chr., Graf zu 7.
Beulwitz Caroline von 73.
Böhme Jakob 116 ff.
Böhmer Auguste 92.
Böttticher Karl (Tektonik der Hellenen) 147—157.
Böttiger K. A. 75 f.
Burckhard Max (Ästhetik und Socialwissenschaft) 2—31.
Byron, Lord 17.

Cervantes M. (und Wielands Don Sylvio) 32—61.
Comte A. 11 ff. 17. 20 ff.
Courbet G. 17.
Corneille P. 17.

Dalberg Karl Th. A. M. von („Péricles") 7 ff.
Darwin Ch. 1. 4.
Del Averdy 76.
Dessoir Max (Kunstgefühl der Gegenwart) 157—166.
Destrée Jules 33.
Döring Frau von 141.
Douglas James 26.

Echegeray J. 175.
Eucken R. 164 f.

Fenger 156.
Feuerbach L. A 2.
Forster Georg 2.
Frenzel K. 172.

Gerlach G. B. 9.
Gerstenberg H. W. von 73.
Goethe J. W. von 74. 91. 109. 130.
Antheil an Lavaters „Physiognomischen Fragmenten" 140.
Iphigenie-, Klärchen-Charakter 63.
Märchen als Vorbild für Novalis 112. (Anmerkung). 117.
Zusammentreffen mit Schiller 72.
Schiller an Goethe über die „Jungfrau" 73. 76.
Goldoni C. 72.
Goodyear 156.
Grabbe Chrn. D. 178.
Greif Martin 172.
Gries J. D. (Tasso) 66. 77 f. 92.
Grillparzer Fr. 30.
Gryphius Andr. 178.
Guyau 24 ff.

Halm Fr. 178.
Hamburger Preisausschreibung 142.
Hardenberg siehe Novalis.
Hartleben O. E. 172.
Hauptmann Gerh. 172—180.
Hebbel Fr. 179.
Hegel G. F. W. 148 f. 155. 165.

Herder J. G. von 24 (Kant.). 109 (Idee des Universums). 128 (Mythologie).
Hettner H. (Vorschule der bildenden Kunst der Alten) 154 f.
Hirzel Ludw. 140.
Hölderlin Fr. 116.
Hufeland Chr. W. 72.
Hutcheson Fr. 152. 154.
Hygin 117.

Iffland A. W. 74.

Jahrmarktslitteratur in Sachsen 145 ff.
Janet Pierre 27.

Kant J. 24. 118 (Anmerkung). 151.
Kleist H. von 180.
Klinger M. 173.
Klopstock Fr. G 128
Körner G., Briefwechsel mit Schiller 71 ff. Scenar zu den Maltesern 85 f.
Körner Th. 62.
Kühn Sophie v. (Hardenbergs Braut) 115 f.

Lavater J. K., Physiognomische Fragmente 140—141.
Leisewitz J. A. 73. 142.
Lenz J. R. M. 178.
Lichtenberg G. Ch. 2.
Liliencron Detlev von 172.
Lotze H. 154.
Löw Frau von 141.
Luther M. (und Rembrandt) 19.

Maeterlinck M. 177.
Marx Karl 15.
Meyer Joachim 81.
Müller Fr., Maler 178.

Naturalismus 158 f.
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 90—132. Beziehungen zu Schelling 90—93. „Fragmente" 93—101. „Lehrlinge zu Sais" 101—112. Klingsohrs Märchen aus dem „Heinrich von Ofterdingen" 112—132.

Ölzelt-Newin A. 25.
Otterwolf Freiherr von 142.

Preußen. Friedrich der Große 71. 142 f. (Gedicht auf ihn).
Friedrich Wilhelm III. 118.
Luise 62. 114 (Novalis).
Prisse d'Avennes 516.
Proudhon P. J. 16 ff.

Raabe W. 172.
Racine Jean de 17.
Rembrandt (und die Reformation) 19.
Repnin-Wolkonski N., Fürst 144.
Ritter J. W. (Physiker) 92. 96. 106. 127.
Romantik 117 (Anmerkung). Idee einer neuen Mythologie 128 f. 130.
Rußland. Alexander I. 143.

Schaul J. B. 74.
Schelling F. W. J. von: Beziehung zu Novalis 90—132. 148 ff. 165.
Schenkendorf G. H. 62.
Schlegel August Wilhelm von 101. 117 (Anmerkung). 121. 127.
Schlegel Caroline 92.
Schlegel Friedrich 90. 92 (Schelling). 109. 112. 121. 128. 129.
Schlesische Kriege (Gedichte auf sie) 132 ff. 136 ff.
Schiller Charlotte von 81. 83.
Schiller Ernst von 81.
Schiller Friedrich von 114. (Anmerkung). 116. 179.
Don Carlos 73.
Fiesco 72.
Iphigenie in Aulis, Übersetzung 71.
Jungfrau von Orleans und Tassos Gerusalemme liberata 62—80. Charakter der Johanna 62 f., 65 f. — Briefe über die „Jungfrau" 73 ff.; vgl. Goethe, Wieland, Körner, Böttiger.
Malteser 80—89; vgl. 68. 74. 78.
Maria Stuart 68. 74. 78.
Turandot 72.
Verhältnis zu Italien 71 ff. Italienische Strophenformen 72. Kreuzzugsideen 63. 74. Über das Wesen der Kunst 7. 28. 165.
Schink J. F. 142.
Schopenhauer A. 30.
Schröder F. L. (Preisausschreibung) 142.
Scott W. 17.
Seume G. 143 (Anmerkung).
Socialethik, Sociologie: siehe Burckhard und Ästhetik.
Solger K. W. F. 128. 148. 155.
Spencer Herbert 24.

Sully James 24.
Süvern Joh. Wilh. 121.

Taine H. 160.
Tarde 28 f.
Tasso Torquato, Einfluß der Gerusalemme liberata auf Schillers „Jungfrau" 62—80. Übersetzungen der Gerusalemme liberata 74 (Anmerkung).
Tekusch J. M. 142.
Thomas J. E. 136 ff.
Tieck L. 101. 119. 121. 123 ff.
Tiedge Chrph. A. 142.
Tinius J. G. 143 ff.
Tirol: Volkssagen, Gebräuche (Heyl) 166—172.

Unger Fr. G. 74.

Venedigersagen 168 ff.
Voltaire F. M. A. de 75.

Walensagen siehe Venedigersagen.
Wagner Richard 10 f. 12. 162.
Werner A. G., Geologe 102.
Werthes Fr. Aug. Clemens (Turandot) 72.
Wieland Ch. M.: Don Sylvio und Cervantes 32—61. Oberon 53 (Anmerkung). 72 (Stanze, Schiller). 75 f. (Schiller an Wieland). 109 Anmerkung (Idris). 113 Anmerkung 2.
Wildenbruch E. von 178.
Wolff L. H. (Ästhetiker). 155 f.

Zimmermann J. G. 140 f.
Zola E. 160.

MAR 11

Euphorion

Zeitschrift für Litteraturgeschichte

herausgegeben

von

August Sauer

Viertes Ergänzungsheft.

Preis M. 4 = fl. 2.40.

Leipzig und Wien
k. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung
Carl Fromme
1899.

Inhalt.

Aufsätze.

Seit.

Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre. Von **Hugo Spitzer** in **Graz.** I 1

Wielands Don Sylvio und Cervantes' Don Quijote. Von **Stephan Tropsch** in **Agram** 32

Ist Schiller bei der Jungfrau von Orleans durch Tassos Gerusalemme liberata beeinflußt worden? Eine Hypothese. Von **Hedwig Wagner** in **Berlin** 62

Bemerkungen zu Schillers Malteſern. Von **Albert Leitzmann** in **Jena** 80

Studien zu Novalis mit beſonderer Berückſichtigung der Naturphiloſophie. Von **Adolf Huber** in **Graz** 90

Miscellen.

Unbekannte Gedichte aus den Schleſiſchen Kriegen. Mitgeteilt von **Th. Piſtel** in **Dresden** 132

1. Eine in Kurſachſen konfiscierte Arie 132

2. Preußens Sieg bei Molwitz 136

Zu Goethes Anteil an Lavaters Phyſiognomiſchen Fragmenten. Von **Heinrich Funk** in **Gernsbach** 141

Zur ſogenannten Hamburgiſchen Preisausſchreibung. Von **E. Horner** in **Wien** 142

Ein Gedicht auf Friedrich den Großen. Mitgeteilt von **Auguſt Sauer** 142

Der Mordpfarrer Tinius als Dichter (1814). Von **Th. Piſtel** . . . 143

Zur älteren Jahrmarktslitteratur im Königreiche Sachſen. Von **Th. Piſtel** 145

Recenſionen und Referate.

Streiter, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen als äſthetiſche und kunſtgeſchichtliche Theorie. Eine Kritik (**Hugo Spitzer**) . . . 147

Deſſoir, Das Kunſtgefühl der Gegenwart (**Hugo Spitzer**) . . . 157

Heyl, Volksſagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol. (**Adolf Hauffen** in **Prag.**) Mit einem Exkurs über die Venedigerſagen 167

(Fortſetzung ſiehe dritte Umſchlagſeite.)

Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte

Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn.

Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen herausgegeben von

Dr. J. W. Nagl
Docenten für deutsche Sprache an der k. k. Universität

und

Jakob Zeidler
k. k. Professor am Staats-Obergymnasium im III. Bezirke

zu Wien.

Mit 22, theilweise farbigen Beilagen u. 120 Abbildungen im Text.

In elegantem Original-Leinwand-Einband mit Farben- und Goldpressung.

Preis fl. 12.—

K. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme, Wien.

Die **„Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte"** ist in ihrer Art ein **vollständig neues Buch**, das auf **ernster wissenschaftlicher** Arbeit gegründet ist. Sie zeigt, dass die **deutschen Ansiedler des Ostlandes** nicht nur das deutsche Stammland gegen die Anstürme des Ostens jederzeit tapfer vertheidigt, sondern auch regen Antheil an der **geistigen Entwickelung** Deutschlands genommen haben und auch auf dem Felde deutscher Dichtung herrliche Früchte hervorbrachten. Die **Existenzberechtigung dieser „Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte"** wird niemand mehr bestreiten können; sie war eine **Nothwendigkeit.** Ist es doch bekannt, dass in den allgemeindeutschen Literaturgeschichten die literarischen Arbeiten Österreich-Ungarns mit Unrecht sehr stiefmütterlich und geringschätzend behandelt sind.

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Seite

Litteratur über Gerhart Hauptmann (Richard M. Meyer in Berlin) 172

1. Schlenther, Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung.
2. Bartels, Gerhart Hauptmann.
3. Wörner, Gerhart Hauptmann.

Register. Von Franz Spina in Mährisch-Neustadt 181

Briefe, Manuskripte und Büchersendungen sind zu richten an den Herausgeber Professor Dr. August Sauer in Smichow bei Prag 586.